பண்டித பாத்கண்டே

வாழ்க்கை வரலாற்று வரிசை

பண்டித பாத்கண்டே

எஸ். என். ரதன்ஜங்கர்

தமிழாக்கம் :

லா. சு. ரங்கராஜன்

நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா

புது தில்லி

May 1973, (Jyaistha 1895)
மே 1973, (ஜேஷ்ட 1895)

© எஸ். என். ரதன்ஜங்கர் 1967

Rs. 2-00

PANDIT BHATKHANDE (Tamil)

விநியோகிப்பாளர் :

பாரி நிலையம்

1/59, பிராட்வே, சென்னை-1.

வெளியிட்டவர் : டைரக்டர், நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா,
ஏ-5, கிரீன் பார்க், புது தில்லி-16.

அச்சிட்டவர் : டேக்ஸ் அண்டு கம்பெனி லா பிரஸ், சென்னை-32.

I

பாரத சுதந்திரப் போர் 1857ஆம் ஆண்டு முடிவுற்று மூன்று ஆண்டுகள் கழிந்தன. வெளிப்படையாக அவிந்து விட்ட இப் பெருந்தீ புறஅமைதி என்கிற சாம்பலுக்கிடையே கனியும் மனவெழுச்சிக் கனலை விட்டுச் சென்றது. லோகமான்ய திலகர், லாலா லஜபதி ராய், விபின்சந்திர பால், சுரேந்திரநாத் பானர்ஜி, பிரோஸ் ஷா மேத்தா போன்ற தேசியத் தலைவர்கள் பலர், அவ்வமயம் மொழி, நடை பயிலும் பாலகர்கள். மற்றவர் அப்போது பிறக்கவேயில்லை. இவர்கள் அனைவரும் பிற்காலத்தில் பாரத தேசிய சமுதாய நிர்மாணத்தில் ஈடுபட்ட சிறந்த முன்னோடிகள் ஆவர். பாரதத்தை அன்னியர் பிடியினின்று முடிவில் விடுவித்த மகாத்மா காந்திக்கு முந்தையவர்கள்.

இப் பாரத சமுதாய சிற்பிகளுள் பாத்கண்டேயும் ஒருவர். ஆனால், அவர் முற்றிலும் வேறான துறையில் இயங்கினார். இந்துஸ்தானி சங்கீதமே அவரது துறை. இத்துறையில் புது யுகத்தை அமைக்கும் ஒரு தேசியத் தலைவராக, பண்பாட்டின் சின்னமாகத் திகழ்ந்தார் அவர்.

நாடெங்கும் பண்டித பாத்கண்டே என அறியப்படும் விஷ்ணு நாராயண பாத்கண்டே, சக ஆண்டு 1782இல் கிருஷ்ண ஜன்மாஷ்டமி தினத்தில், அதாவது ஆகஸ்டு 10, 1860 (கி.பி.) ஆம் ஆண்டில் பிறந்தார். அவரது தந்தை நாராயணராவ் பாத்கண்டே பம்பாயில் பெரிய ஜாகீர் ஒன்றில் நிர்வாகஸ்தராகவும், கணக்கு அதிகாரியாகவும் இருந்தார். அவருக்கு மூன்று பிள்ளை

களும் இரண்டு பெண்களும் உண்டு. மூத்தவனின் பெயர் அப்பாஜி ; பம்பாய் ராஜதானியின் போலீஸ் இலாகாவில் ஓர் அதிகாரி. இரண்டாவது மகன் கஜானனன் ; விஷ்ணு என்பது அவன் வெளிப் பெயர். அவனது வாழ்க்கைச் சரித்திரத்தையும், சாதனைகளையுமே இப்புத்தகம் சித்தரிக்கிறது. மூன்றாமவன் பெயர் ஹரிபாவு ; பம்பாய் நிறுவனம் ஒன்றில் வேலையிலிருந்தான். அப்பாஜி ஒரு பிள்ளையை விட்டுவிட்டு இளமையிலேயே இறந்து போனான். விஷ்ணுவுக்கு ஒரு மகள் உண்டு. ஆனால் மகளும், அவள் தாயாரும் சிறிது காலத்திற்குள் மரித்தனர்.

பாத்கண்டேயின் குடும்பம் வாலுகேச்வரில் வசித்தது. கடற்கரையில், மலபார் ஹில் எனப்படும் சிறு குன்றின் அடிவாரத்தில் உள்ள புனித ஆலய மூர்த்தியின் பெயரே வாலுகேச்வர்; அல்லது திருத்தமாக வாலுகேச்வரர் என்பது. சிவபெருமானின் ஆலயம் அது. 'வாலுகா' என்றால் மணல். சிவாலயம் மணற்பாங்கான நிலத்தில் எழுப்பப் பெற்றதால் வாலுகேச்வரர் (மணலின் அதிபதி) என்ற பெயர் பூண்டது. இக் கோயிலின் பழைய வரலாறு தெரியவில்லை. ஆயினும், இங்கிலாந்தின் இரண்டாம் சார்லஸின் விவாகத்தின் போது போர்த்துகீசியர்கள் பம்பாய் தீவை, ஆங்கிலேயருக்குப் பரிசாக வழங்கிய காலத்திற்கு முன்பாகவே அவ்வாலயம் அங்கே இருந்ததாகத் தெரியவருகிறது. தற்போது மலபார் ஹில்லும், வால்கேச்வரும் பம்பாயின் பிரபலமான இடங்களாகும்.

பாத்கண்டேயின் முன்னோர்கள், கொங்கணத்தின் நாகாம் என்கிற கிராமத்திலிருந்து பம்பாயில் குடியேறியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. நாராயண பாத்கண்டே வாலுகேச்வரில் அமைந்த தமது இல்லத்தில் குல

தெய்வமான தத்தாத்ரேயருக்கு ஒரு சிறு கோயில் எழுப்பியிருந்தார். எளிமை வாய்ந்த அவர்கள், எளிய வாழ்வே நடத்தினர். செல்வம் படைத்தவர்கள் அல்லர் அவர்கள்.

இளமைப் பருவத்திலேயே விஷ்ணுவுக்குச் சங்கீதத்தில் உள்ளூரப் பற்று இருந்தது போலும். அன்றைய வழக்கையொட்டிய அன்னையின் இனிய தாலாட்டுப் பாடல்கள் சின்னஞ் சிறுவனைக் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். தகப்பனாரும் இசையில் பரிச்சயம் உள்ளவர்தாம். 'ஸ்வரமண்டலம்' என்கிற யாழை இசைப்பதில் பிரியமுடையவர். ஆனால் பெற்றோர்களோ தம் மகன் இந்துஸ்தானி இசையுலகில் புத்தொளி பரப்பும் மேதையாக விளங்குவான் என்று நினைக்கவோ, எதிர்பார்க்கவோ இல்லை. சோம்பேறிகளும், எதற்கும் லாயக்கற்றவர்களும், படிப்பவர்களும் மட்டுமே சங்கீதத்தைத் தொழிலாகக் கொள்வார்கள் என்ற எண்ணம் அந்நாட்களில் பரவியிருந்தது. சமூகத்தில் நன்மதிப்புக் கொண்டோர், பாடகர்களை இழிவாகக் கருதி ஒதுக்கினர். இருப்பினும், இளம் விஷ்ணுவோ ஆரம்பத்திலிருந்தே இசையின் நறுமணத்தை நன்கு நுகர்ந்து அதில் மென்மேலும் ஆழ்ந்து நாடு முழுவதும் இசையைப் பரப்ப உதவினார். இளம் பருவத்திலேயே அவர் சிறந்தான பாடல்களை இனிமையான குரலில் பாடுவது வழக்கம். பள்ளியில், கவிதைகளை ராகம் போட்டுப் படிப்பதிலும், பாட்டுப் பாடுவதிலும், பரிசுகள் பல பெற்றார். சில காலம் சென்றபின் புல்லாங்குழல் வாசிப்பதில் விருப்பம் கொண்டார். வாலுகேச்வர் வட்டாரத்தில் குஜராத்திகள், மார்வாரிகள், கோஸ்வாமி வகுப்பினர் ஆகியோர் அதிகம். அவர்கள் அனைவரும் சமயப்பற்றுள்ளவர்கள். இசை, நடனம், நாடகம் இவற்றின் மூலமாகக் கடவுளை வழிபடுவதில் பிரியமுள்ள

வர்கள். ராமநவமி, கோகுலாஷ்டமி, தீபாவளி, ஹோளி பண்டிகைகளைக் கோலாகலமாகக் கொண்டாடி வந்தனர். இப் பண்டிகைகளின்போது பாலகன் விஷ்ணு, ஒரு முக்கியப் புள்ளி. அதற்கான நிகழ்ச்சிகளை முன்னின்று உருவாக்குவான். பண்டிகை என்றால் அவன் கலந்து கொள்வது நிச்சயம் என்ற நிலை ஏற்பட்டது. ஏனெனில், சங்கீதம் இல்லாமல் நாடக நிகழ்ச்சிகளை எப்படி அமைக்க முடியும்? ராஜா என்று செல்வமாக அழைக்கப்பட்ட சிறுவன் விஷ்ணுதான் அந்த வட்டாரத்திலேயே வாய்ப் பாட்டு, புல்லாங்குழல் இரண்டும் தெரிந்தவன். இயந் திரம்போல் இயங்கும் ஓய்ச்சலொழிவற்றப் பள்ளிப் படிப்பின் கடுமையை இளக்க உதவியது இசை. விஷ்ணு புத்திசாலிப் பையன்; படுசுட்டி. பள்ளிப் பாடங்கள் அவனுக்கு ஓர் சுமை அல்ல. கணிதம், சரித்திரம், பூகோளம், மொழி இவற்றை நன்கு கற்றுணர வகுப்பறை உதவியது. சங்கீதம், அவன் பள்ளிப் படிப்பின் முன் னேற்றத்திற்கு ஒருபோதும் இடையூறாக இருந்ததில்லை. ஆயினும் எங்கே தம் பையன் சங்கீதப் பித்துப் பிடித்துத் தத்தாரியாகப் போய்விடுவானோ என்று பெற்றோர்கள் கவலைப்பட ஆரம்பித்தனர். ஆகவே சங்கீதத்தில் அளவுக்கு மீறிய அவனது ஆர்வத்தைக் குறித்து அவர்கள் அவனை அவ்வப்போது கடிந்துரைக்கவும் நேர்ந்தது.

விஷ்ணு மெட்ரிக் தேர்வில் வெற்றி பெற்று 1880இல் கல்லூரிப் படிப்பை மேற்கொண்டான். அவன் படித்தது எல்பின்ஸ்டன் உயர்நிலைப் பள்ளியில். அக்காலத்தில் அப்பள்ளி வாலுகேச்வரிலிருந்து ஐந்து அல்லது ஆறு மைல் தொலைவில் பரேல் அருகில் இருந்தது.

இப்போது பள்ளிச்சிறுவன் விஷ்ணுவை நோக்கு வோம். ஆள் நல்ல உயரம், சிவந்தமேனி; பழங்காலப் பிராமணர்களைப்போல குடுமி வைத்துக் கொண்டிருக்கும்

இளம் பருவத்தினன். நிமிர்ந்த நடை, விசாலமான நெற்றி, பிரகாசமான, துருதுருப்பான கண்கள், கூரிய மூக்கு; அகண்ட மார்பு; நீண்ட கைகள், கால்கள், விரல்கள். அரையில் வேட்டி, மேலே சட்டை, கோட்டு; தலையில் குல்லாய். அதைப் பின்னால் தள்ளினாற்போல் குட்டைக் கிரீடம் மாதிரி வைத்துக் கொள்வான். இவை யாவற்றை யும் மனக்கண்முன் நிறுத்திப் பார்க்குங்கால் தெரிபவன் தான் நமது இளைஞன் விஷ்ணு நாராயண பாத்கண்டே. அவன் சேரும் கோஷ்டிகளுக்கு அவனே தலைவன். பள்ளி நாட்களில் சகாக்கள் வியப்புடன் அவனையே சுற்றிக் கொண்டிருப்பார்கள். அவனையே தலைவனாகக் கொண்டார் கள். அந்நாட்களில் பம்பாய் நகரத்தில் பஸ்களோ, டிராம் வண்டிகளோ கிடையா. மோட்டார்களும் விக்டோரியா (குதிரை பூட்டிய கோச்சு)க்களும்தான் ஊர்திகள். பண வசதியற்ற குடும்பத்தினர் மோட்டார் வண்டிகளைப் பற்றி நினைக்கவும் முடியாது. விக்டோரியாவுக்கான வாடகை தினம் குறைந்தது இரண்டு ரூபாய் ஆகிவிடும். இதுவும் விஷ்ணுவின் பெற்றோர்க்குக் கட்டுப்படியாகாது. ஆகவே தொலைவிலுள்ள பள்ளிக்கூடத்திற்குத் தோழர்களுடன் நடந்தே சென்று வந்தான். வழி முழுவதும் தன் வேடிக் கைப் பேச்சுக்களால் நடையின் சிரமத்தைப் பறக்கடிப் பான். இந்த உற்சாகமான இயல்பும், எல்லோரிடமும் பழகும் தன்மையும் கடைசிவரை அவனுள் குடிகொண் டிருந்தன. நல்ல வளர்த்தியானதால் நடையின் வேகம் அதிகம். ஆகவே சிறுகூடானவர்களுக்கு அவனுடன் சேர்ந்து நடைபோடுவது சிரமமாக இருந்தது.

கல்லூரியில் படிக்கும்போது இளைஞன் பாத்கண்டே சிதார் கற்றுக் கொண்டான். வாலுகேச்வர் வாசிகளில் ஒருவரான கோபாலகிரி என்பார் சிதார் தெரிந்தவர். அலி ஹுஸைன் கான் பீன்காரின் மாணாக்கர். அவர் சிதார்

வாசிப்பதைக் கேட்க நேர்ந்த விஷ்ணுவும் சிதார் கற்றுக் கொள்ள ஆசைப்பட்டான். பின், பம்பாயில் பாடியா வகுப்பைச் சேர்ந்த வல்லபதாஸ் தாமுல்ஜி என்ற அந்தகர் ஒருவருக்கு விஷ்ணு அறிமுகம் செய்விக்கப்பட்டான். வல்லபதாஸ் பீன்கார், சிதார் வித்துவானும் ஆவார். பம்பாயில் பூலேஷ்வரிலுள்ள வைஷ்ணவ ஆலயங்களின் நிர்வாகத் தலைவரான பிரபல ஜீவன்லால் மகராஜ் அவர்களிடம் சிதார் கற்றவர். ஜீவன்லால் மகராஜ் காசியைச் சேர்ந்த பன்னாலால் வாஜ்பேயியிடம் சிதார் பயின்றவர். மகராஜ் ஜீவன்லால்ஜி பீன் என்ற வீணை வாத்தியம் இசைப்பதிலும் தேர்ந்தவர். பம்பாயைச் சேர்ந்த அக்காலத்திய மேடைவித்துவான்களும் போற்றுமளவிற்குப் பிரபலமானவர். தமக்குப் பிடித்தமான தர்பாரிகானடா, பாகேஸ்ரீ, கேதாரா, மால்கோஸ் ஆகிய நான்கு ராகங்களையும் கேட்போர் மனத்தில் வெகுநாள் ஒலிக்கும் அளவு அனுபவித்து இசைப்பாராம்.

வல்லபதாஸ் தாமுல்ஜிக்கு ஜீவனத்திற்குப் போதுமான சொத்துக்கள் உண்டு. இருந்தும், கண் குருடானதாலும், ஜீவன்லால் மகராஜிடம் பயின்றவரானதாலும் சிதார், பீன் வாத்தியங்கள் வாசிப்பதில் மனத்தைச் செலுத்தினார். வாலுகேச்வருக்கு அருகில் ஒரு வீட்டில் வாசம் செய்து வந்தார். இளைஞன் விஷ்ணு, அவரிடம் சிதார் பயில விரும்புவதாகத் தெரிவித்தான். வல்லபதாஸ் அதற்கு இணங்கி இரவின் பிற் பகுதியில் சிதார், பீன் இசைக்கும் வேளையில் வந்துபோகும்படி பணித்தார். வல்லபதாஸ் சங்கீதத்தைத் தொழிலாகக் கொள்ளாதவராகையால் கற்பிப்பதற்கான பணம் ஏதும் கேட்கவில்லை. தான் சிதார் கற்பதை பெற்றோர்கள் விரும்பமாட்டார்கள் என்பதை விஷ்ணு அறிவான். ஆகவே, அவர்களுக்குத் தெரியாமலேயே வல்லபதாஸின் இருப்பிடத்திற்குச்

சென்று வந்தான். பாடங்கள் இல்லாமல் பீன் இசையைக் காதாரக் கேட்டபடியே இரண்டு மூன்று மாதங்கள் கழிந்தன. அந்நாள் வழக்கப்படி குருவுக்குப் பணிவிடைகளும் அவ்வப்போது செய்ய நேர்ந்தது. பின், சிதார் இவற்றின் இசை இன்பவெள்ளத்தில் திளைத்தான் விஷ்ணு. குருவிடம் வெகுவாக ஈடுபட்டு, பாடமேதும் கற்காமலேயே தவறாமல் போய்வந்தான். வல்லபதாஸ் தம் சீடனின் பொறுமையைச் சோதிக்க எண்ணினார் போலும்! இதற்கிடையில்தான் குரு சிதார் இசைக்கும் நுணுக்கங்களையும் கூர்ந்து கவனித்து வந்தான். சிதார் தண்டில் அவரது இடது கைவிரல்கள் இழைப்பையும் கம்பிகளை மீட்டும் இலாவகத்தையும் மனத்தில் பதித்துக் கொண்டான். சிதார் ஒன்றை வாங்கி, கோபாலகிரியின் மேற்பார்வையில் தானே அதை இசைக்கப் பயின்றான். விஷ்ணுவிற்குள்ள ஆர்வத்தில் வல்லபதாஸ் நம்பிக்கைப் பெற்று அவனுக்குப் பாடங்களை ஆரம்பிக்கச் சித்தமான போது அவருக்கே வியப்பூட்டும் வகையில் அவன், வெகுவாகத் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தான். சிறுவயதிலிருந்தே பாட்டும், புல்லாங்குழலும் தெரிந்தவனாகையால் ஏற்கனவே ஸ்வர ஞானம் பெற்றிருந்தான். ஆகவே அவனால் 'கத்'களை, தோடாக்களை வாத்தியத்தில் வெகுவிரைவில் வாசித்துக் காட்ட முடிந்தது. வல்லபதாஸ் தமது சீடனின் திறமையில் பரமதிருப்தியடைந்து உவகையுடனும், உற்சாகத்துடனும் மேன்மேலும் கற்பிக்கலானார். சில நாட்களில் விஷ்ணுவும், சிறுசபைகளின் முன்னிலையில் சிதார் இசைக்க ஆரம்பித்துவிட்டான். நண்பர்களும், ரசிகர்களும் அவனுடைய சிதார் கச்சேரிகளைக் கேட்க ஆர்வத்துடன் கூடினார்கள். பம்பாயில் ஒரு சிறந்த சிதார் இசையாளனாகத் தலையெடுத்தான் விஷ்ணு. இவை யாவும் கல்லூரிப் படிப்புக்கிடையிலேயே நடைபெற்று வந்தன.

II

பம்பாய் சங்கீத உலகில் முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் பல நிகழ்ந்த காலம், 19ஆம் நூற்றுண்டு. 1857ஆம் ஆண்டு சுதந்திரப் போர் முடிந்தவுடன் சிற்றரசர்கள், மற்றும் மகாராஜாக்களின் ஆதரவு அற்றுப்போன அநேக பாடகர்கள் — அவர்களில் பெரும்பாலானோர் முகமதியர்கள்— ஆங்கிலேயர் நிர்மாணித்த பம்பாய், கல்கத்தா போன்ற நவீன நகரங்களை அண்டினர். இவ்விடங்களில் ராகங்களை முதன்மையாகக் கொண்ட சாஸ்திரீய சங்கீதம் வாய்ப்பாட்டு, இசைக் கருவிகள் மூலம் ராகதாரி சங்கீதத்தில் ஈடுபட்டனர். பந்தே அலி கான், அலி ஹுசைன் கான் (பீன்கார்கள்), சிதார் வித்துவான் பன்னுலால் வாஜ்பேயி, தான்ரஸ் கான், இனயத் கான், ஹத்தூ கானின் பிள்ளைகளான முகமத் கான், ரஹ்மத் கான் மற்றும் நிஸார் ஹுசைன் கான், நத்தன் கான் ஆகிய பெரும் பாடகர்கள் பம்பாய் வந்து கச்சேரிகள் நிகழ்த்தினர். இந்த வாய்ப்பாட்டுக்காரர்கள் சம்பிரதாயமான கயால் பாணியைச் சிறப்பித்தனர். பீன் இசைப்பதில் பந்தே அலி கானும், அலி ஹுசைன் கானும் நிகரற்று விளங்கினர். பந்தேகான் தமது சிஷ்யை சுன்னு என்கிற பாடகியைத் தம்மோடு அழைத்துச் செல்வார். அவள் தனது இனிமையான குரலில் அவரது இசையின் பாவங்களைப் பாடிக் காண்பிப்பாள். இப் பெரும் வித்துவான்களின் உயர்ந்த சங்கீதத்தினுல் பம்பாய் நகரவாசிகள் ராஜசபைக் கலையாக இருந்து வந்த ராகதாரி இசையில் மோகம் கொள்ள ஆரம்பித்தனர்.

ஏராளமான பேர் இவ் இசைக் கலையின் பரம பக்தர்களாகி விட்டனர். இந்த ரசிகர்களுள் விஷ்ணுவும் ஒருவர். வித்துவான்களின் பாட்டு—வாத்திய நிகழ்ச்சிகளைத் தவறாமல் கேட்டுவந்தார். இக் கேள்வி ஞானம் அவர் மனத்தில் பதிந்தது. ராகங்களின் இனிமை, பாடுபவரின் திறமை இவைமட்டுமின்றி, ராகங்களின் அமைப்பிலும் அவற்றின் ராக ஆலாபனைக் கிரமங்களிலும் பழம் சம்பிரதாய ஒற்றுமை இழைந்தோடுவதை உணர்ந்த விஷ்ணுவின் கற்பனையுள்ளத்தில் அவற்றின் விஞ்ஞான ரீதியான பின்னணியைப் பற்றியும் சிந்தனை எழுந்தது. சங்கீத சாஸ்திரத்தைக் குறித்து முறையாக முனைந்து ஆராயலானார். சம்ஸ்கிருதம், மராத்தி, குஜராத்தி, இந்தி ஆகிய மொழிகளில் கைக்கெட்டிய புராதான நூல்களைக் கவனமாகப் படித்து முக்கியமான விஷயங்களைப்பற்றிக் குறிப்பெடுத்துக் கொண்டார்.

இதற்கிடையே, சிறு சபைகளின் முன் அவர் நிகழ்த்தும் சிதார் கச்சேரிகள் தொடர்ந்தன. ஒரு சமயம் அவரது தந்தையும் இக் கச்சேரிகள் ஒன்றுக்கு அழைக்கப் பட்டிருந்தார். கச்சேரி சிறப்பாக அமைந்தது. இசைக் கலையில் தம் மைந்தனின் முன்னேற்றத்தைக் கண்டு ஒரு புறம் பெருமையும், ஆனால் கல்லூரிப் படிப்பு அதனால் பாதிக்கப்படுமோ என்று மறுபுறம் கவலையும் அவர் அடைந்திருப்பார். ஆனால் விஷ்ணுவோ 1885இல் பி.ஏ. 1887இல் எல். எல். பி. (சட்டப் படிப்பு) தேர்வுகளில் வெற்றி பெற்றார். 1884ஆம் ஆண்டில் காயன் உத்தேஜக் மண்டலி என்கிற சங்கீதக் குழுவில் சேர்ந்தார். பம்பாயிலிருந்த பார்ஸி வகுப்பைச் சேர்ந்த தனவந்தர்கள் சிலர் சேர்ந்து உருவாக்கிய குழு அது. மேற்கத்திய நாகரிகத்தில் திளைத்த பார்ஸிகளுக்கு அக் காலத்தில் எப்படியோ இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில் அலாதி ருசி

இருந்தது. அந்த நாட்களில் அவ்வகுப்பினர் கலைகளுக்குப் பெரிதும் ஆதரவு அளித்து வந்தனர். காயன் உத்தேஜக் மண்டலியில் சங்கீதசபைகளைக் கூட்டி உள்ளூர், வெளியூர் உஸ்தாதுகளை அழைப்பித்துக் கச்சேரிகளுக்கு ஏற்பாடு செய்தனர்.

காயன் உத்தேஜக் மண்டலியின் உறுப்பினரான விஷ்ணுவுக்கு நான்ரஸ் கான், இனயத் ஹுஸைன் கான், நத்தன் கான், அலி ஹுஸைன் கான் பீன்கார் முதலான பெரும் வித்துவான்களின் கச்சேரிகளைக் கேட்க வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. தவிர, அம் மண்டலியில் பணியாற்றி வந்த உஸ்தாதுகளிடமிருந்து துருபத்கள், ஹோரிகள், கயால்கள், தரணுக்கள், டும்ரிகள் முதலிய பாரம்பரியமான ஆதார பூர்வமான இசைவடிவங்களையும் சேகரிக்க ஆரம்பித்தார். ராவ்ஜி புவா பேல்காட்கர் என்ற துருபத் பாடகர் ஒருவர், காயன் உத்தேஜக் மண்டலியில் பணி புரிந்து வந்தார். அவர் தமது தந்தையிடம் சங்கீதம் கற்றபின் ஹைதராபாத்(தக்ஷிணம்)தைச் சேர்ந்த ஜைனுல்லாப்தீன் கானிடம் பயிற்சி பெற்றவர். இந்த ராவ்ஜி புவாவிடமிருந்து விஷ்ணு 300 துருபத்களைக் கற்றார். மண்டலியில் பணி செய்து வந்த அலி ஹுஸைன் கான், அவரது தாய்மாமன் விலாயத் ஹுஸைன் ஆகிய இருவரிடமிருந்தும் பற்பல கயால்களை சேகரித்தார். அப்போது வழக்கிலிருந்த ராகங்களின் ரூபங்களைச் சரிவர அறிய இச் சம்பிரதாய இசையுருப்படிகள் மிகவும் தேவை என்பதை விஷ்ணு உணர்ந்தார். தற்கால இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தைத் திரும்பவும் சீரியமுறைப்படி ஒழுங்கு செய்வதற்கு இவற்றையே ஆதாரமாகக் கருதினார். இதற்குள் கைக்கெட்டிய புராதன சங்கீத நூல்களைப் படித்தறிந்திருந்த விஷ்ணு, அக் கிரந்தங்களில் விவரிக்கப்பெற்ற சாஸ்திர முறைகள், வழக்கிலிருந்து மறைந்து விட்டன

என்பதையும், தற்காலத்தில் கையாளப்பட்டு வரும் சங்கீத முறை முற்றிலும் வேறுபட்டுள்ளது என்பதையும் கண்டார். சங்கீதத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்களில் பெரும்பான்மையோர் முஸ்லிம்கள். புராதன நூல்களின் வாசகங்களையோ, அவற்றில் பொதிந்துள்ள சித்தாந்தங்களையோ அறிந்திலர். சிஷ்ய பரம்பரையாகவோ, தலைமுறை தலைமுறையாகவோ வழங்கிவந்த ராகங்களையே சாதகம் செய்து, அவற்றில் பாடல்கள் இயற்றித் தம் 'கரானு' (குடும்பப்பாணி)ப்படி இசைத்தனர். ஸ்வரக் குறிகள் அற்று, வாய் மொழியாகவே தொடர்ந்து இப்பாணிகள் அவ்வப்போது மாற்ற ஏற்றங்களுக்கு உள்ளாயின. பழைய சாஸ்திர முறைகளினின்று விலகி இருந்த போதிலும் இக் குடும்பப் பரம்பரையான பாணிகளே தற்கால இந்துஸ்தானி சங்கீதத்திற்கு ஆதாரமாயின. இந்த அடிப்படையில் இந்தியப் பண்களை வகைப்படுத்தி வரையறை செய்யப்பட்ட இசைமுறை ஒன்றை எழுப்பத் துணிந்தார் பாத்கண்டே.

இசைக் கலையை விஞ்ஞானக் கண்ணோட்டத்துடன் அணுகும் அவரது மண்டலி உறுப்பினர்கள் பெரிதும் வியந்தனர். சங்கீதம் பற்றிய அவரது கருத்துக்களை மண்டலியில் அவ்வப்போது சொற்பொழிவுகள் மூலம் விளக்குமாறு வேண்டினர். இவ்வாறு தொடங்கியது அவரது பேச்சுத் தொடர். ஆராய்ச்சி மேதையாகவும், இசைக்கலை வல்லுநராகவும் தலையெடுத்தார், பண்டித பாத்கண்டே.

இதற்கிடையில் பாத்கண்டே சட்டத்தொழிலை மேற்கொண்டார். ஆரம்பத்தில் சுமார் ஒரு வருடகாலம் கராச்சியில் தொழில் நடத்தினார். கிரிமினல் விதிகளிலும் சாட்சிச் சட்டத்திலும் தனித்திறமை எய்தினார். சில வருடகாலம் பம்பாயில் சட்ட வகுப்புக்களும் நடத்தினார். சாட்சிச் சட்டத்தின் வாசகங்களைச் சிறு செய்யுள்களாக

இயற்றி, மெட்டு அமைத்து வகுப்பில் பாடிக்காட்டினார். இவ்வகையில் அவரது மாணாக்கர்கள், சட்ட வாசக உப வாசகங்களை எளிதில் மனப்பாடம் பண்ணமுடிந்தது. குறுக்குவாதம் புரிவதில் நிபுணராக விளங்கினார். அவர் வெற்றிகாணாத சட்ட வழக்குகள் இல்லை எனலாம்.

இச்சமயத்தில்தான் அவர், நிலபுலம் வீடுகளோடு கூடிய ஒரு பெரும்ஆஸ்திக்கு நிர்வாக அதிகாரியாக நியமிக்கப்பட்டார். செல்வந்தரும், வழக்கறிஞருமான எம். நாராயண பட்கர் என்பார், விதவையாகிவிட்ட தம் மகள் திருமதி தாகலிபாய் குழந்தைகளுக்கு எழுதி வைத்து விட்டுபோன ஆஸ்தி அது. பெண் குழந்தைகளை வைத்துக்கொண்டு அவளால் அச்சொத்துக்களைப் பராமரிக்க முடியவில்லை. வாலுகேச்வரில் கடற்கரையோரமாக பட்கர் ஒரு வீடு கட்டியிருந்தார். விஷ்ணுவின் பண்பாடு, கல்வியறிவு, சட்ட நுணுக்கத்திறன் இவற்றில் பெருமதிப்புக் கொண்டிருந்த பட்கர், தம் மகளின் சொத்துப் பராமரிப்பை அவரிடம் ஒப்படைத்தார்.

III

புராதன சங்கீத நூல்களை ஊன்றிப் படித்துவந்த பாத்கண்டே அந்நூல்களில் பல இடங்கள் தெளிவாக அர்த்தமாகாமலோ, பல்வகைப் பொருள்கொண்டனவாகவோ இருப்பதைக் கண்டார். மேலும், அவற்றிலுள்ள வரையறைகளும், விதிகளும் தற்போது வழக்கற்றுப் போன தொன்மைப் பயிற்சி முறையைச் சார்ந்திருந்தன. உதாரணமாக, பரதமுனிவர் வகுத்த ஒரு ஸ்தாயியில் அடங்கிய ஸ்வரக்கிராமத்தில் ஏழு சுத்த ஸ்வரங்களும் இரண்டு விகிருத ஸ்வரங்களும், ஆகமொத்தம் ஒன்பது ஸ்வரங்கள் மட்டுமே உண்டு. சார்ங்கதேவரின் விகிருத (ச்யுத) 'ஸ', விகிருத 'ப' ஆகிய இரண்டும் தற்கால இந்திய சங்கீதத்தில் (கர்னாடக சங்கீதம், இந்துஸ்தானி சங்கீதம் இரண்டிலும்) அசல (ஸ்திர) ஸ்வரங்களாகும். ஆயினும், சுத்த ஸ்வரம், விகிருத ஸ்வரம் என்ற சொல் வழக்கே கர்னாடக சங்கீத முறையிலும், இந்துஸ்தானி சங்கீத முறையிலும் மாறுபடுகின்றன. இந்நிலையைக் கண்டு பாத்கண்டே குழம்பினார். இவ்விரு இசைமுறைகளின் அடிப்படைக் கருத்துக்களை அறிதல் அவசியம் என்றும், கர்னாடக சங்கீத மேதைகளிடம் நேரடியாக விவரம் அறிந்தே இதனைச் சாதிக்கக்கூடும் என்றும் உணர்ந்தார்.

இதற்கிடையில் பாத்கண்டே அப்போதைய வழக்கிலிருந்த ராகங்கள், பரம்பரைச் சாகித்தியங்கள், தாம் அவ்வப்போது கேட்கும் பெரிய வித்துவான்கள் பாடும்

மரபு, இவற்றை ஆதாரமாகக்கொண்டு தாமே சங்கீத சித்தாந்தம் ஒன்றையும், ராகவிதிமுறைகளையும் வகுக்கலானார். மண்டலியில் பாட அழைக்கப்பட்ட இசைக் கலைஞர்களுடன் இப்பிரச்சினைகளை விவாதித்து அவர்கள் கூறும் உண்மைகளையும், தகவல்களையும் சேகரிப்பார். தாம் எழுதிய குறிப்புக்களை மண்டலி நண்பர்களிடம் படித்துக் காண்பிப்பார். இவ்வாறு அவரது **'லட்சிய சங்கீதம்', 'இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி'** ஆகிய இரு புத்தகங்கள் உருவாக ஆரம்பித்தன.

ராவ்ஜி புவா 1895 ஆண்டு வாக்கில் காலமானார். நஜிர் கான் என்கிற சங்கீத உஸ்தாது மண்டலியில் பணி மேற்கொண்டார். அவர் அந்நாட்களில், பம்பாயில் தலை சிறந்த சாரங்கி வித்துவான்களில் ஒருவர். இனாயத் ஹுசைன் கான் போன்ற முதிர்ந்த சங்கீத மேதைகள் பாடுவதைக் கேட்கும் வாய்ப்புப் பெற்றவரும், அவர்களுக்குப் பக்கவாத்தியம், பின்பாட்டு இசைத்தவருமான நஜிர் கான், பழுத்த சங்கீத ஞானமும், அனுபவமும் கொண்டவர். நிறையப் பரம்பரைப் பாடல்களைக் கற்றவர்; அவற்றைத் திறமையாகப் பாடவல்லவர். பாடுவதைத் தொழிலாகக்கொண்ட இவர், உஸ்தாதுகளைப் போலன்றி, இசை பற்றிய விஷ்ணுவின் சொற்பொழிவுகளில் அக்கறை செலுத்தினார். சங்கீதப் பொதுக் கோட்பாடுகளையும், ராக நியமங்களையும் எளிய தெளிய மொழியில் அவர் விளக்குவதைக் கேட்டு வியந்தார். குஜராத்தி நாடக கம்பெனியொன்றில் இசை இயக்குனராகவும், பாடல் இயற்றுபவராகவும் பணிபுரிந்து வந்த தம் சீடரான வாடிலால் சிவராம் என்பவரை பாத்கண்டேயிடம் சங்கீத சாஸ்திரம் கற்க ஏற்பாடு செய்தார். வாடிலால் பாடகரும், பாடல் இயற்றுபவரும் மட்டுமின்றி, சம்ஸ்கிருத இலக்கியங்களையும் அறிந்தவர். பாத்கண்டே

வெறும் சாஸ்திரம் அறிந்தவர் மட்டும் அல்ல. அவர் ஏராளமான பரம்பரைப் பாடல்களைச் சேகரித்துள்ளார், அவற்றை இனிமையாகப் பாடவும் வல்லவர் என்பதை வாடிலால் உணர்ந்தார். அவரது விஷயஞானம், பாடும் திறமை, பண்பாடு, சீரிய கல்விச் சாதனைகள் ஆகியன ஒருங்கே கண்டு வியந்த வாடிலால், பாத்கண்டேயிடம் நிரந்தர ஈடுபாடு கொண்டார். ஆழமான இப்பற்று, பாத்கண்டே காலமான பிறகும் தொடர்ந்தது. பாத்கண்டே அறிவுறுத்தியபடி சங்கீதத்தைப்பற்றிச் சம்ஸ்கிருத மொழியில் கிடைத்த ஏடுகள் யாவற்றையும் படித்து, நூற்றுக்கணக்கான சம்பிரதாயப் பாடல்களைக் கற்றார்.

நாஸிர் கானிடம் வாடிலால் சிட்சை பெற்றுவந்த போது, நத்தன் கானின் மூத்த மகனை முகமத் கானை சந்திப்பது வழக்கம். பிண்டிபஜாரில் நாஸிர் கானின் இருப்பிடத்திற்கு மிக அருகில் வசித்து வந்த முகமத் கான் அவரிடம் அடிக்கடிச் சென்று வருவதுண்டு. குரல் சரியாக அமையாததால் முகமத் கான் கச்சேரிகள் செய்வதில்லை. ஆயினும் பாரம்பரியப் பாடல்கள் நிறையக் கற்றறிந்தவர். வாடிலாலும், முகமத்கானும் உற்ற நண்பர்களாயினர். சங்கீதத் துறையில் பாத்கண்டேயின் முயற்சிகளையும், குறிப்பாக உஸ்தாதுகளிடமிருந்து பரம்பரைப் பாடல்களைக் கற்பதில் அவருக்குள்ள ஆர்வத்தைப் பற்றியும், அதன் பொருட்டு அவர் பணம் தரவும் சித்தமாயிருப்பதையும் வாடிலால் முகமத்கானிடம் தெரிவித்தார். ஒரு நாள் வாடிலாலும், முகமத்கானும் பிண்டிபஜார் பகுதியில் சேர்ந்து போய்க்கொண்டிருந்தனர். திடீரென்று முகமத்கான் நின்று, வாடிலாலின் தோளைத் தட்டி, அவ்வழியாகச் சென்றுகொண்டிருந்த ஒரு முஸ்லிம் இளைஞனைச் சுட்டிக்காட்டி, 'மிஸ்டர் வாடிலால், உமது குரு

பாத்கண்டே பரம்பரைப் பாடல்களைக் கற்பதில் ஆவலுள்ளவர் என்கிறீரல்லவா? இதோ போகும் இளைஞன் அவருக்கு வேண்டியமட்டும் பாடல்களை வழங்க வல்லவன். அஷக் அலிகான் என்பது அவன் பெயர். ஜெய்ப்பூர் முகமத் அலி கானின் மகன். பழமையான 'கரானு'க்களின் (பரம்பரைப் பாடல்கள்) களஞ்சியம் என்ற காரணப் பெயரால் இவனது குடும்பத்தினரை கோட்டிவாலாக்கள் என்பர். தற்சமயம் அஷக் அலி பிராமதசையில் இருக்கிறான். பணம் சம்பாதிக்கவே பம்பாய் வந்திருக்கிறான். விரும்பினால் நீர் இவனை பாத்கண்டே அவர்களிடம் இட்டுச் செல்லும்' என்றார். வாடிலால், மறுநாளே பாத்கண்டேயிடம் இச்சம்பவத்தைக் கூறி, அஷக் அலிகானையும் விரைவில் அறிமுகம் செய்துவைத்தார். அஷக் அலி சில கயால்களைப் பாடக் கேட்டதுமே அவற்றின் சிறப்பை பாத்கண்டே உணர்ந்தார். அவரிடம் கயால்கள் கற்க, மாதாந்திரச் சம்பளத்தில் அவரை அமர்த்திக்கொண்டார். அஷக் அலி தன் கயால்களைப் பாடிக் காண்பிக்க, பாத்கண்டே அவற்றை ஸ்வரக்குறிகளில் எழுதி, தாளக் குறியிட்டு, திரும்பப் பாடிக் காண்பிப்பார். பாடல்களை இம்முறையில் அதிவிரைவில் திரும்பப் பாட இயலும் சாதனையைக் கண்டு அஷக் அலி ஆச்சரியத்திலாழ்ந்தார். இரண்டு மூன்று மாதங்களுக்குள் ஏறக்குறைய 250 கயால்களைக் கற்று அவற்றை ஸ்வரக்குறி வடிவில் பாத்கண்டே பதித்தார். இச்செய்தி பம்பாய் உஸ்தாதுகளிடையே பரவியது. ஜெய்ப்பூரிலிருந்து முகமத் அலி கானுக்குக் கடிதங்கள் பறந்தன. வயது முதிர்ந்த அவர் பம்பாய்க்கு ஓடோடி வந்தார். பண்டித பாத்கண்டேயின் வீடு சென்று, தம் மகன் அஷக் அலிகானிடமிருந்து கற்ற கயால்களைப் பாடிக் காண்பிக்கச் சொன்னார். பாத்கண்டே தமது நோட்டுப் புத்தகத்தை எடுத்து ஸ்வரக்

குறிகளைக் கொண்டு கயால்களைப் பாடினார். பெரிய வருக்கு அடக்க முடியாத கோபம் எழுந்தது. தம் மகனை வாயில் வந்தபடி திட்டினார். "நம் குடும்பத்தின் விலை மதிப்பற்ற மாணிக்கங்களைப் பறிகொடுத்துவிட்டாய். இதைக் காட்டிலும் நீ வறுமையிலும், பசியிலும் வாடி மடிந்தொழிந்திருக்கலாம்" என்று பதறினார். பாத் கண்டேயினால் தாள முடியவில்லை. கண்ணீர் மல்க முகமத் அலி கானின் பாதங்களில் வீழ்ந்தார். "என்னை மன்னித் தருளுங்கள். நான் இப்போது தங்கள் சீடன். தவறு தங்கள் மகன்மீது அல்ல. அவனது பணமுடையைச் சாதகமாகப் பயன்படுத்திக்கொண்ட நானே குற்றவாளி. ஐயன்மீர், தாங்கள் கவலை மறவுங்கள். தங்கள் மகனிட மிருந்து நான் கற்ற கயால்களை ஒருபோதும் தவறாகப் பயன்படுத்தமாட்டேன். தங்களுக்கு என்றென்றும் கடமைப்பட்டவனாக இருந்து தங்கள் வாக்கைச் சிரமேற் கொள்வேன்" என்று தாழ்மையுடன் பகன்றார். இந்த உளமுருகும் விண்ணப்பத்தால் கான் சாகிபு மனம் குளிர்ந்தார். புயல் ஓய்ந்தது. இதன் பின்னர் பாத் கண்டே தம் நோட்டுப் புத்தகத்தில் குறித்து வைத் திருந்த பாடல்களின் முழுப் பட்டியலையும் அவரிடம் காண்பித்து அவற்றில் பலவற்றைச் செயல் முறையில் பாடிக் காட்டினார். இசைத் துறையில் தாம் மேற் கொண்டுள்ள காரியத்தைச் சுருங்கக் கூறி, சில லட்சண கீதங்களைப் பாடிக் காட்டினார். பெரிதும் மகிழ்ச்சியுற்ற முகமத் அலி கான் மேலும் சில பாடல்களை அவருக்குப் போதித்துப் பட்டியலை நிறப்பத் தாமே முன் வந்தார். இவ் வாறு கற்பிக்கப்பட்ட பாடல்களும் ஸ்வரக்குறி ரூபத்தில் காகிதம் ஏறின. தவிர, முகமத் அலி, அஷக் அலி இரு வரும் சொந்தக் குரலிலே பாடின கயால்கள் கிராம போன் இசைத் தட்டில் பதிவாக்கப்பட்டன. இந்துஸ்

தானி சங்கீதத்திற்குச் சரித்திர முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பதிவுச் சான்றுகளாக இவை இருந்திருக்கக் கூடும். ஆனால் துரதிருஷ்ட வசமாக, இவ்விசைத் தட்டுக்களைச் சேகரித்து வைத்த இடத்தை கறையான் அரித்து, எலி கடித்து விழுங்கி விட்டன. முகம்மத் அலி கான், அசைக் அலி கான் இருவரிடமிருந்தும் மொத்தம் 300 கயால்களும், ஸாத்ராக்களும் கற்கப்பட்டன. இவற்றிற்காகத் தந்தையும் தனயனும் வேண்டிய பொருளுதவி பெற்றனர். பாத்கண்டே தம்மை முகம்மது அலி கானின் மாணாக்கனாகவே பாவித்து '**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**' புத்தகத்தில் அவரையே தமது குரு என அஞ்சலி செலுத்தியிருக்கிறார்.

நாஜிர் கான், பாத்கண்டேயின் இசை சம்பந்தமான நடவடிக்கைகள் பற்றி வாடிலால் மூலம் அறிந்து வந்தார். தவிர, பண்டலியில் சந்திக்க நேரும்போதெல்லாம் அவருடன் விஷயங்களை விவாதிப்பார். பாத்கண்டேயின் பால் அவருக்குப் பாசமும் நேசமும் பெருகின. இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தின் கருத்தியல், குண விசேஷங்கள் பலவற்றை பாத்கண்டேயிடமிருந்து கேட்டறிந்தார். சில சமஸ்கிருத சுலோகங்களை மனப்பாடம் செய்தார். சில ஆண்டுகளுக்குப் பின் பாத்கண்டே ராக இலக்கணங்களை லட்சண கீதங்களில் வடிக்கத் தொடங்கியபோது அவற்றில் பலவற்றை நாஜிர் கானுக்குக் கற்பித்தார். நாஜிர் கான் அவற்றைத் தம் மாணாக்கர்களுக்குப் போதித்தார். பம்பாயைச் சார்ந்த அஞ்சனிபாய் மால்பேகர், லக்னெளவைச் சார்ந்த அச்சன்பாய் ஆகிய இருவரும் அம்மாணாக்கருள் முக்கியமானவர்கள்.

கிட்டத்தட்ட இச்சமயத்தில்தான் பாத்கண்டே தம் மனைவியை இழக்க நேர்ந்தது. பெண் குழந்தையும் மரித்தது. இவ்வாறு துணையற்றுப்போன பாத்கண்டேயுக்குக்

கோர்ட்டில் சட்டத் தொழிலும், வீட்டில் சங்கீத ஆராய்ச்சியுமே வாழ்க்கையாக அமைந்துவிட்டன.

1904-ஆம் ஆண்டில் திருமதி தாகலிபாய் ருக்தங்கர் தென்னிந்தியப் புண்ணிய ஸ்தலங்களுக்கு யாத்திரை செல்லத் திட்டமிட்டாள். பாத்கண்டேயையும் யாத்திரை கோஷ்டியுடன் வருமாறு வேண்டினாள். இவ்வாறு அவரது தென்னாட்டுப் பயணம் தொடங்கியது. ஆராய்ச்சிச் சம்பந்தமாக இப்பிரயாணங்களின் அவசியத்தைப் பற்றி பாத்கண்டே பின்வருமாறு கூறுகிறார்—

"பாரத சங்கீதம் அறிவின் தொன்மையான, மிக முக்கியமான அங்கம் என்ற எண்ணம் நிலவிவருகிறது. இக்கருத்து தவறானது என்று ஒதுக்க நான் முன்வரவில்லை; தவறு என்று ஒரேயடியாகச் சொல்லிவிட முடியாது. சங்கீத சம்பந்தமான சமஸ்கிருத நூல்களின் பெயர்களைக் கேட்டிருக்கிறோம். அவற்றில் சில இப்போதும் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. ஆயினும், அவ்வாசகங்களில் கூறப்பெறும் சித்தாந்தங்களுக்கும் நமது இன்றைய இசைக்கலைக்கும் ஏதேனும் தொடர்பு இருக்கிறதா என்பதே கேள்வி. நம்மில் பலர் கிரந்தங்களைப் படித்திருக்கலாம்; புரிந்துகொண்டுமிருக்கலாம். இருந்தும், கிரந்தங்கள் கூறும் சங்கீதத்திற்கும் தற்கால சங்கீதத்திற்கும் சம்பந்தம் ஏதும் இல்லை என்றால், அதாவது இன்று வழக்கிலிருக்கும் சங்கீதம் கிரந்தங்களில் காணப்படும் விவரங்களினின்றும் முற்றிலும் வேறுபடுகிறது என்றால், கிரந்தங்களைப் படிப்பதால் யாது பயன்? பலபேர் இக்கேள்வியை என்னிடம் கேட்டிருக்கிறார்கள். இதற்குச் சமாதானம் கூறுவது கடினம் என்று ஒப்புக்கொள்ளத்தான் வேண்டும், ***'ரத்னாகரம்' 'தர்ப்பணம்' 'ராகவிபோதம்'—'பாரிஜாதம்'*** முதலியவற்றில் விளக்கப்பட்டிருக்கும் சங்கீதத்தையே நாம் பாடுகிறோம், அவ்

வழிகளையே அனுசரிக்கிறோம் என்று நம்மால் கூற முடியுமா? கிரந்தங்களில் குறிப்பிட்டுள்ள ஸ்வரங்களின் பெயர்களும், ராகங்களின் பெயர்களும் இப்போதும் வழக்கிலிருப்பதைக் கொண்டு நாம் புராதன சங்கீதத்தை இசைக்கிறோம் என்று உரிமை கொண்டாடலாமா? கிரந்தங்கள் விவரிக்கும் ராக உருக்கள் இன்றைய ராக வடிவங்களுக்குப் பொருந்துமாட்டா. அன்றி, கிரந்தங்கள் கூறுகிறபடி நாம் ராக ஆலாபனை செய்ய முற்படுவோமாகில் அவற்றில் பலவற்றை நாம் ரசிக்க இயலாது; மற்றும் சில ராகங்களுக்கு நாம் வேறு பெயர் சூட்ட நேரிடும். நிலை இவ்வாறிருக்க, கிரந்தங்களை ஏன் படிக்க வேண்டும்? அப்படிப் படித்தவர்களை இசைப் புலவர் என்று ஏன் அழைக்க வேண்டும்? அத்தகைய சங்கீத சாஸ்திர விற்பன்னர், நவீன சங்கீத பாணிக்கு எவ்விதம் உதவமுடியும்? இம்மாதிரி வினாக்கள் நம்முள் எழுகின்றனவா இல்லையா? இவற்றிற்கு விடை யாது? '**ரத்னாகரத்தில்**' கொடுக்கப்பட்டுள்ள பத்துவித ராகங்களை அவற்றின் பெயர், விதிமுறைகளோடு விளங்க வைப்பது சாத்தியமாகலாம். ஆனால் அவற்றைப் பாடி, இப்போது வழக்கிலுள்ள ஒருசில ராகங்களுடனாவது ஒப்புறவாக்க எந்த ஒரு மேதையாவது முன் வருவாரோ? இவ்வாறிருக்க, இக்கிரந்தங்களின் பயன் தான் என்ன? ஆகவே, சங்கீதத்தை இன்று வழக்கிலுள்ளபடியே தனித்தெடுத்துச் சென்ற காலங்களில் அது எவ்வாறு உருமாறி வளர்ந்துள்ளது என ஆராய்ந்து, தற்கால சங்கீதத்தைப் பற்றித் தனித்ததோர் நூல் எழுதினால் என்ன என்று சிலர் கேட்கக்கூடும்.

"இம்மாதிரி எண்ணங்கள் என் மனத்திலும் அடிக்கடி அலைமோதின. நான் சென்னை மாகாணம் சென்று வரவேண்டும். அங்கு இந்த முக்கிய பிரச்சினைக்குத் தீர்வு

கிடைக்கப்பெறலாம் என்று சில நண்பர்கள் யோசனை கூறினர். தென்னகத்தில் கையாளப்படும் சங்கீதம் கிரந்தங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டது; தொன்மை ராகப் பெயர்களும் விதிகளும் கூடியவரை இன்றும் அங்கே வழக்கிலுள்ளன என்றனர். இந்த யோசனையைப் பல ஆண்டுகளாக என் மனத்தில் பதித்திருக்கிறேன். வாய்ப்பு ஏற்படும் போது தென்னாட்டுப்பயணம் மேற்கொள்ள எண்ணியிருந்தேன். தருணம் இப்போது வந்துள்ளது. நாங்கள் சென்னைக்குப் புறப்படுகிறோம்...

"சங்கீத முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நகர்கள் யாவற்றிற்கும் சென்று வருவேன். அங்கு வழக்கிலிருக்கும் சங்கீதத்திற்குச் சாஸ்திரிய அதிகாரம் தரும் மூல கிரந்தங்களைத் தேடி, அவற்றிற்கும், '**ரத்னாகரம்**' போன்ற பண்டைய நூல்களுக்கும் தொடர்பு ஏதேனும் இருக்கிறதா என்று பார்க்கப் போகிறேன். இதனைச் சாதிப்பேனாகில் சங்கீதத்திற்கு இது ஓர் பயனுள்ள பணியாக அமையும்."

IV

தென்னகத்தில் பாத்கண்டே தம் முதல் சுற்றுப் பயணத்தின் போது சென்னை, தஞ்சாவூர், மதுரை, எட்டயபுரம், பெங்களூர், மைசூர் ஆகிய நகரங்களுக்குப் போய் வந்தார். ஆங்காங்குள்ள பாடகர்களையும், சங்கீத சாஸ்திர வல்லுநர்களையும் சந்தித்தார். நூலகங்களுக்கும் சென்றார். எட்டயபுரத்தில் ஸ்ரீ சுப்பராம தீக்ஷிதரைச் சந்தித்தார். அவர் கோவிந்த தீக்ஷிதர், வெங்கடமகி (**'சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகா'** என்கிற நூலை ஆக்கியவர்) இவர்களின் இசை மரபில் வந்தவர். அவரிடமிருந்து சில அரிய தகவல்கள் கிடைக்கப் பெற்றார். **'சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகா'**வின் கைப் பிரதியையும் பெற்றார். தவிர, ராமாமாத்யரின் **'ஸ்வர மேள கலாநிதி'**, துளஜேந்திரரின் **'சங்கீத சாராமிருதம்'** ஆகிய நூல்களும் கிடைத்தன. 'ராகலட்சணம்' என்ற தலைப்போடு கூடிய ஏடுகளை நூலகத்தினரின் உதவியுடன் பிரதியெடுத்துக் கொண்டார். பம்பாய் திரும்பியதும் இந்நூல்களனைத்தையும் அச்சடித்து வெளியிட்டார். இவ்வாறு பொதுமக்களுக்கு 4 அணாவிலிருந்து 8 அணா விலைக்குள் இப்புத்தகங்கள் கிடைக்கச் செய்தார். கர்நாடக சங்கீதம், இந்துஸ்தானி சங்கீதம் என இரு தனிப்பட்ட பத்ததிகள் உள்ளன. இவற்றின் சுத்த விகிருத ஸ்வரங்கள் ஒன்றுக்கொன்று முற்றிலும் மாறுபட்டவை என்ற உண்மையை முதன் முதலாக இவர்தான் வடநாட்டினருக்குத் தெரியப்படுத்தினார். தென்னிந்தியாவிலே கூட மேற்

சொன்ன நூல்களைப் பற்றிப் பலர் அறிந்திலர். பாத்கண்டேயின் வெளியீடுகள் மூலமே இந்நூல்கள் தென்னகத்தவரின் கவனத்தையும் ஈர்த்தன. இம் மூலநூல்களில் சிலவற்றைப் பதிப்பித்துப் பிரசுரிக்கத் திட்டமிட்ட சென்னை மியூசிக் அகாடமி 1927 இல்தான். அதாவது பாத்கண்டே இவற்றைப் பிரசுரித்து 12 வருடங்களுக்கப்பால் தோன்றியது. காலஞ்சென்ற மதுரை திரு. எம்.எஸ். ராமஸ்வாமி அய்யர் '**ஸ்வர மேள கலாநிதி**'யை 1932 இல் பதிப்பித்து வெளியிட்டார். அதற்கு 20 வருடங்களுக்கு முன்பே பாத்கண்டே இந்நூலை வெளியிட்டு விட்டார்.

இரண்டாவது சுற்றுப்பயணம், திரும்பவும் திருமதி ருந்தங்கர், அவளது குழந்தைகளுடன் 1907 இல் கிழக்கிந்தியப் பகுதியில் வாய்ந்தது. நாக்பூர், கல்கத்தா, ஹைதராபாத் (தக்ஷிணம்) விஜயநகரம் ஆகிய நகரங்களுக்குச் சென்றார். கல்கத்தாவில் ராஜா ஸர் ஸௌரீந்திர மோஹன் டாகுரையும், மற்றும் பல சங்கீத வல்லுநர்களையும் சந்தித்தார். ராஜா சாஹிப்புடன் நிகழ்த்திய கலந்துரையாடல்களும், எண்ணப் பரிவர்த்தனைகளும் இருவரிடையே மரியாதையையும் நிரந்தர நட்பையும் ஏற்படுத்தின. புராதன மூலங்களில் பாத்கண்டேயின் ஆழ்ந்த அறிவை ராஜா டாகுர் வியந்தார். பாத்கண்டேயுடன் விவாதித்ததன் பயனாக மூல கிரந்தங்களின் வாசகங்களுக்குச் சரியான விளக்கம் பெற்ற ராஜா டாகுர் தம் கருத்துக்கள் சிலவற்றை மாற்றிக் கொண்டார்.

இதன்பின் ஜகந்நாதபுரிக்கும், அங்கிருந்து விஜயநகரத்துக்கும் யாத்திரை கோஷ்டி சென்றது. சங்கீதத்தில் சிரத்தையுள்ள பலரை பாத்கண்டே சந்தித்தார். விஜயநகர மகாராஜாவின் நூல் நிலையத்தையும் பாத்

கண்டே பார்வையிட்டார். கடைசியாக ஹைதராபாத் (தக்ஷிணம்) சென்றபோது அங்கே காசிநாத் சாஸ்திரி, அப்பாதுளசி மற்றும் தான்ரஸ்கானின் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மேடைப் பாடகர்களான குலாம்கோரி, உம்ராவ் கான், அப்துல் கரீம் கான், முகமது சித்திகி ஆகியோரையும், துருபத் பாடகர் முராத் கானையும் சந்தித்தார். அப்பாதுளசியிடம் தாம் வகுத்த சங்கீத சித்தாந்தத்தை விளக்கினார். அப்பாதுளசியும் அவருடைய கருத்துக்களை ஆமோதித்து உற்சாகத்துடன் ஏற்றுக்கொண்டார். பின்னொரு சமயம் பாத்கண்டே தாமது **'ஸ்ரீமல்லட்சிய சங்கீதம்'** என்ற புத்தகத்தை அவருக்கு அனுப்பி வைத்தபோது அப்பாதுளசி, அதில் விளக்கப்பட்டிருந்த பல்வேறு ராக இலக்கணங்களை ஈரடிச் செய்யுள் ரூபமாக இயற்றினார். **'சங்கீத சுதாகரம்', 'சங்கீத கல்பத்ரு மாங்குரம்', 'ராக சந்திரிகா'** ஆகிய மூன்று சிறு புத்தகங்களைச் சம்ஸ்கிருதத்திலும், **'ராக சந்திரிக சாரம்'** என்ற புத்தகத்தை இந்தியிலும் அவர் எழுதியவை, யாவும் பாத்கண்டே வரையறுத்த ராக இலக்கணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவையே.

கடைசி ஆராய்ச்சிப் பயணம் வட இந்தியாவில், 1908–9 ஆண்டுகளில் நடைபெற்றது. சென்றுவந்த ஊர்கள்: ஜப்பல்பூர், அல்லஹாபாத், பனாரஸ், ஆக்ரா, தில்லி, மதுரா, ஜெய்ப்பூர், பிகானிர், உதயபூர். அல்லஹாபாத்தில் பீதம்லால் கோஸாயி, மதுராவில் கனேஷிலால், தில்லியைச் சார்ந்த பன்னலால் கோஸ்வாமி போன்ற இசைப் பண்டிதர்களைச் சந்தித்தார். அனேக உஸ்தாதுகள், குறிப்பாக உதயபூர் ஜாகிருதீன் கானும் அவரது சகோதரர் அல்லா பந்தே கானும் பாடக்கேட்டார். அச்சகோதரர்கள் ஆலாபனைபுரியும் பாணியை பாத்கண்டே மிக்க ரசித்தார். வாடிலால் சிவராம் உதயபூரில்

ஜாகிருதீன் கானிடம் சிலகாலம் பயிற்சி பெற்றவர். அச் சகோதரரின் ஆலாபனை பாணிச் சிறப்பை பாத்கண்டே யிடம் ஏற்கனவே தெரிவித்திருக்கிறார். அல்லஹாபாத்தில் பண்டித ஸ்ரீகிருஷ்ண ஜோஷியைச் சந்தித்து அவர் மூலம் லோசனர் என்ற கிரந்தகர்த்தர் எழுதிய '**ராக தரங்கிணி**' நூலின் பிரதியொன்று கிடைக்கப் பெற்றார்.

இச்சுற்றுப் பிரயாணங்கள் முடிவுற்றதும் தாம் சேகரித்த விஷயங்களை ஒழுங்குபடுத்தி ஆராய்வதில் முனைந்தார். ஏமாற்றமே அவர் கண்ட முடிவு. எழுப்பிய பிரச்சினைகளுக்குப் பண்டைய நூல்களைப் படித்துத் தீர்வு காணமுடியவில்லை. பரத முனிவரும், சார்ங்கதேவரும் புராதன காலத்திய சங்கீத அடிப்படைத் தத்துவங்கள் பற்றி எழுதியவை சம்பந்தமாக அவருக்கு எழுந்த சந்தேகங்கள் நிவர்த்திப் பெறவில்லை. பரதரும், சார்ங்கதேவரும் கூறும் கிராம—மூர்ச்சனை—ஜாதி—ராக முறைக்கும் பிற் காலத்தில் வழங்கிய ராக—ராகினி அல்லது மேள ராக முறைகளுக்கும் இடையே பிணைப்புக் காண ஆவலாக இருந்தார். எட்டயபுரத்தில் சுப்பராம தீக்ஷிதருடன் உரையாடும்போது இம்மாதிரிப் பிணைப்புக்கு வழி காணலாம் என்ற நம்பிக்கை தொக்கி நின்றது. ஆனால் இந் நம்பிக்கை முடிவில் நிறைவேறியதாகத் தெரிய வில்லை. பிரச்சினைகள்பற்றி ஒரு நீண்ட வினாப் பட்டியலைத் தயாரித்து பயணம் நெடுக தாம் சந்தித்த சங்கீத சாஸ்திர விற்பன்னர்களுடனும், பாடகர்களுடனும் விவாதித்திருந்தார். உண்மையில், சந்தேகங்களுக்குச் சமாதானம் கூறவல்ல எவரையுமே இந்தியாவில் எங்கும் காணப்பெறவில்லை.

'**ரத்னாகரம்**' நூலுக்கு முந்தைய காலத்திய சங்கீத முறைகளோடு பிற்காலத்திய சங்கீத முறையைப் பிணைக்க இயலாது என்று முடிவுகட்டிய பாத்கண்டே, அவர்

காலத்திலேயே சங்கீதத்தைச் சீராக்கி, வரையறை செய்யப்பட்ட இசை முறை எழுப்பும் புனர்நிர்மாணப் பணியில் ஈடுபட்டார். இருந்தும், லட்சிய சங்கீதமும் அதைப் பேணுவதுமே அந்த வரைமுறைத் திட்டத்தின் ஆதாரமாகக் கொண்டார். மனோதர்ம முறைப்படி சம்பிரதாயத்தில் வந்துள்ள பாடல்களைப் பிரசித்தமான வித்துவான்கள் வாயிலாக விளக்கம் செய்வதையே அவர் ஆதாரமாய்க் கருதினார். வாழ்நாள் முழுதும் பண்டைய சங்கீத சாகித்தியங்களைக் கிடைக்குமிடமனைத்திலிருந்தும் சேகரித்தவண்ணம் இருந்தார். சுற்றுப்பயணம் முடிந்து பம்பாய் திரும்பிவந்த சில மாதங்களுக்குள் சம்ஸ்கிருத சுலோகங்கள் கொண்ட **'லட்சிய சங்கீதம்'** என்ற புத்தகத்தையும், மராத்தியில் எழுதிய **'இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி'**யின் முதற் பாகத்தையும் 1909ஆம் ஆண்டு பிரசுரித்தார். 1910இல் பண்டித பாத்கண்டே சட்டத்தொழிலை விடுத்து, மீதி வாழ்நாட்களை இசைப் பணிக்கே அர்ப்பணித்தார். சட்டத் தொழில் நடத்திய சமயம் போதுமான பொருள் சேமித்திருந்ததால் அதன் பின் வேறு யாரிடமிருந்தும் பண உதவி நாடவேண்டிய நிலையில் இல்லை.

அந்த வருடம்தான் நான் பண்டித பாத்கண்டேயை முதல் முறையாகப் பார்த்தேன். இரண்டு ஆண்டுக் காலம் ஹொன்னவர் கிருஷ்ணம் பட் அவர்களிடமும், அதன் பிறகு திரு. அனந்த் மனோகர் ஜோஷி (ஹன்து புவா என அறியப்படுபவர்)யிடம் சில மாத காலமும் சங்கீதப் பயிற்சி பெற்றிருந்தேன். ஆகவே ஒரு சில கயால்களையும் துருபத்களையும் சில ராகங்களில் என்னால் சுமாராகப் பாட முடிந்தது. பண்டித பாத்கண்டேயின் நண்பரான திரு. சங்கர் ராவ் கர்நாட், என் பாட்டில் அக்கறை கொண்டார். 1909இல் ஒரு நாள் அனந்த் மனோகர் ஜோஷியிடம்

வழக்கம்போல் பாட்டுப் பயிற்சி நடந்துகொண்டிருக்கையில், அவர் இன்னொருவரோடு கூடவந்தார். புதியவரை என் தந்தைக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார். வந்தவர் உயரமாக, சிவப்பாக, பிரகாசமான கண்களோடு கூடிய கனவான். வெள்ளைப் பான்ட்டும், நீண்ட கறுப்பு அல்பாகா கோட்டும் அணிந்திருந்தார். கோட்டு, மேல் பொத்தான்களைத் தவிர பாக்கிப் பொத்தான்கள் போடாமல், கீழே பிரிந்து உள்ளே அணிந்திருந்த அரைச்சட்டை வெளியே தெரிந்தது. புது பாணியில் சிவப்புத் தலைப்பாகை (பகடி) அணிந்திருந்தார். சில குறிப்பிட்ட பாடல்களைத் தொடர்ந்து பயிற்சி செய்யுமாறு கேட்டார். முடிவில், வந்த விருந்தாளி என்னை இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தின் 12 ஸ்வரங்களைக் கிரமமாக, அதாவது **ஸா**, கோமள **ரீ**, சுத்த **ரீ**, கோமள **க**, சுத்த **க** ஆகியவற்றை நிறுத்தாமல் தொடர்ந்து பாடும்படி பணித்தார். இம் முயற்சியில் நான் எவ்வளவு தூரம் வெற்றி பெற்றேன் என எனக்கே தெரியாது. ஆயினும், வந்த விருந்தாளி என்னைத் தட்டிக் கொடுத்து, "பலே ஜோர் பையா, பெரிய வித்துவானாகி விடுவாய். பயிற்சியை விடாதே" என்றார். மிட்டாய்ப் பொட்டலமொன்றையும் கொடுத்தார். அவர்கள் சென்ற பிறகு என் தந்தை என்னிடம், "அந்த கனவான் தான் மிஸ்டர் வி. என். பாத்கண்டே. பெரிய வித்துவான், சங்கீத விற்பன்னர்" என்று கூறினார். ஆறு மாதங்களுக்குப் பின் பாத்கண்டேயிடமிருந்து என் தந்தைக்கு ஓர் பார்சல் வந்தது. அதில் **'ஸ்ரீ மல்லட்சிய சங்கீதம்'**,—**'இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி'** ஆகிய இரு புத்தகங்களின் இலவசப் பிரதிகள் இருந்தன. என் தகப்பனார் சம்ஸ்கிருதத்திலும், மராத்தியிலும் சிறந்த பாண்டித்தியம் உள்ளவர். தவிர, சிதார் வாசிப்பதிலும் கைதேர்ந்தவர். சங்கீதம் பற்றி நுட்பமான தகவல்கள் அடங்கிய புத்தகங்கள்

படிப்பதில் எப்போதும் அவாக் கொண்டிருந்தார். 'லட்சிய சங்கீத'த்தையும் 'இந்துஸ்தானி பத்ததி'யை யும் ஊன்றிப் படித்துவிட்டு அவற்றில் விஷயங்கள் திறமையுடனும் எழுதப்பட்டிருப்பதை வெகுவாகப் போற்றினார். பின்னர் பலதடவை அவற்றைப் படித்த வண்ணமிருந்தார்.

பண்டித பாத்கண்டேயுடன் எனக்கு நெருங்கிப் பழக வாய்ப்பு ஏற்பட்டது ஓர் சுவாரஸ்யமான சம்பவம். 1910ஆம் ஆண்டில், என் தகப்பனார் வேலை ஓய்வு பெற்றதும் நாங்கள் புனா சென்றுவிட்டோம். தாயாருக்கு உடல்நிலை சரியில்லாமல் போகவே அடுத்த வருஷ தொடக் கத்திலேயே திரும்பவும் பம்பாய் வந்தோம். ஒரு நாள் என் தந்தை பாத்கண்டேயை டிராம் வண்டியில் சந்திக்க நேர்ந்தபோது சங்கீதத்தில் என் முன்னேற்றத்தைப் பற்றி அவர் விசாரித்தாராம். குடும்பச் செலவுகள் காரணமாக என் சங்கீதப் பயிற்சி நின்றுவிட்டதையும், இருந்தும் எனக்குள்ள ஆர்வம் மட்டும் குறையவில்லை என்பதையும் என் தந்தை கூறியதும், பாத்கண்டேஜி என்னை அவர் வீட்டுக்கு அழைத்து வருமாறு சொல்லி என் சங்கீதப் படிப்பு தம் பொறுப்பு என்றும் வாக்களித்தாராம். 1911 நவம்பர் மாதம் தந்தையுடன் நான் அவர் வீடு சென்றேன். இவ்வாறு ஏற்பட்ட தொடர்பு ஓங்கி இறுதிவரை வெகு அன்னியோன்யமாக நிலைத்தது. காயன் உத்தேஜக் மண்டலிக்குத் தினந்தோறும் மாலையில் வந்து இசை பயிலும்படி என்னைப் பணித்தார். நான் அப்போது சின்னஞ் சிறுவனாகையால் என் தந்தை என்னைத் தினமும் மண்டலிக்கு அழைத்துச் செல்வார். அக் கட்டிடத்தின் பின் அறையொன்றில் பண்டித பாத்கண்டே எனக்குத் தனியாக இசை பயில்வித்து வரலானார். தந்தை எனக்கு ஒரு புதுத் தம்புராவும், தபலாவும் வாங்கித் தந்தார்.

வீட்டிலும் இசைப் பயிற்சி முழுமூச்சுடன் தினம் 3 அல்லது 4 மணி நேரம் தொடங்கியது. தம் கவலைகளுக்கிடையேயும் என் தந்தை, என்னைச் சும்மாவிட மாட்டார். ஒழுங்காக அப்பியாசம் செய்யும்படி வற்புறுத்துவார். செப்டம்பர் 1912 இல் என் தாயார் காலமானார். நாங்கள் பம்பாய் பாந்த்ரா பகுதிக்குக் குடியேறினோம். ஆயினும் என்னோடுகூட மண்டலி பாட்டு வகுப்புக்குத் தந்தை தொடர்ந்து வரலானார்.

பண்டிட் பாத்கண்டே ஒரு ராகத்தை எடுத்துக் கொண்டு அதன் எல்லைகளைப் பொதுப்படையாக விவரிப்பார். அதன்பின் அதை ஆலாபனம் செய்வதெப்படி எனச் சொல்லிக் கொடுப்பார். அவர் திருப்தியுற்ற பின் குறிப்பிட்ட ராகத்திலுள்ள பாடல்களை மனோதர்ம முறைப்படி விஸ்தாரமாகப் போதிப்பார். மண்டலியைச் சார்ந்த நண்பர்கள் அவரை 'ராவ் சாஹிப்' என்றே அழைப்பர். உஸ்தாதுகளும், நாஸிர் ஹுஸைன் ஏனையோரும்கூட அவரை அவ்வாறே அழைத்தனர். ஆகவே நான், என் தந்தை, வாடிலால்ஜி, சங்கர் ராவ் கர்னாட் ஆகியோரும் அவரை 'ராவ் சாஹிப்' என்றே குறிப்பிட்டு வந்தோம்.

இச் சமயத்திலேதான் அவர் '**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**'யின் மற்ற பாகங்களை எழுத ஆரம்பித்தார். மேலும், '**சங்கீத ரத்னாகரம்**',—'**சங்கீத தர்ப்பணம்**'—'**ராக விபோதம்**',—'**சங்கீத பாரிஜாதம்**' ஆகிய நூல்களின் ஸ்வர அத்தியாயங்களைப் பதிப்பிக்கவும், சுற்றுப் பயணங்களின் போது சேகரித்த சம்ஸ்கிருத சங்கீதகிரந்தங்களைப் புத்தகங்களாகப் பிரசுரம் செய்யவும் தொடங்கி விட்டார். 1914ஆம் ஆண்டிற்குள் '**சங்கீத பத்ததி**'யின் இரண்டாம் மூன்றும் பாகங்கள் வெளியிடப்பட்டன. தாம் எழுதிய '**லட்சண கீதங்கள்**' என்ற புத்தகத்தை 1911 இல் பிரசுரித்தார். அதில் ஆரோஹண – அவ

ரோஹணம், வாதி—ஸம்வாதி, பாடும் வேளை, ராகங்களின் ஸ்வர சங்கதிகள் ஆகியவற்றிற்கான விதி முறைகள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன. பெரும்பாலும் அவை பழைய சம்பிரதாயப் பாடல்களை ஒத்த, அல்லது அவற்றையே அடிப்படையாகக் கொண்ட '[illegible]கல்பந்திகள்' ஆகும். அவற்றை கல்யாண் டாட், பிலாவல் டாட், கமாஜ் டாட் ஆகிய மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரசுரித்தார். இம் மூன்று மேளங்கள் அடங்கிய சகல ராகங்களின் லட்சண கீதங்களும் இப் பிரசுரத்தில் இடம் பெற்றன. பிரபலமான ராகங்களில் அமையப் பெற்ற சுமார் நூறு ஸ்வர—மாலிகைகள் கொண்ட சிறு புத்தகமொன்றும் அவ் வருடம் வெளியாயிற்று.

'**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**' (மராத்தி)யின் இரண்டாம் பாகத்தின் முதல் 135 பக்கங்களில் ஸ்வரங்கள், சுருதிகள், இந்திய சங்கீத மேள வரிசை ஆகியன பற்றி விரிவான சர்ச்சைகள் காணப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் பண்டைக்கால சங்கீத விற்பன்னர்களின் கருத்துக்கள் என்று தற்காலத்தில் பரவி வந்த சுருதி—ஸ்வர தத்துவங்களில் உள்ள முரண்பாடுகளைப் பகுத்தாராய்ந்த விமரிசனங்களே அவை. பிற்பாடு 1916 இல் பரோடாவில் கூடிய முதல் அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டில் இத் தத்துவங்கள் புறக்கணிக்கப்பட்டன. தமது நூலின் இரண்டாவது பாகத்தில் அவர் எழுப்பும் விவாதங்கள் சுவாரசியமானவை. சொல் நயமும், நகைச் சுவையும், பொருத்தமான வாதங்களும் கூடியவை. '**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**' யின் முதல் பாகத்தில் இந்துஸ்தானி இசையின் பொதுக் கொள்கைகளும், கல்யாண், பிலாவல், கமாஜ் ஆகிய டாட்டுக்களில் (மேளங்களில்) வரும் ராகங்களின் ஆதாரக் கோட்பாடுகளும் வெகு விரிவாக விளக்கம் பெறுகின்றன. மூன்றும்

பாகத்தில் பூர்வி, மார்வா ஆகிய டாட்டுக்களின் ராகங்கள் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டன. ஒவ்வொரு ராகப் பெயரின் சரித்திரம், அதன் சென்றகால வளர்ச்சி, காலப் போக்கில் அவற்றில் ஏற்பட்ட விரிவு செறிவுகள், புராதனப் பின்னணி, பிற்காலப் பெருக்கம், தற்கால வடிவங்கள், சம்ஸ்கிருத கிரந்தங்களில் காணப்படும் ஆதாரச் சுலோகங்கள், முடிவில் ஸ்தாயியிலும், அந்தராவிலும் ஆலாபனங்கள்—இவை யாவும் விவரமாக வரையப்பட்டுள்ளன. அடுத்து, ஆதார பூர்வமான பழைய சம்பிரதாயப் பாடல்கள் ஸ்வரக்குறி வடிவில் இடம் பெறுகின்றன. பொருளைப் புதிய, தெள்ளிய முறையில் அறிவுறுத்தி விளக்கும் சாதனை அது எனலாம். பண்டித பாத்கண்டே இப்புத்தகங்களை வெளியிட்டு, அவற்றை இசையில் நாட்டமுள்ள தம் நண்பர்களுக்கு வழங்கினார். காசு சம்பாதிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் அவருக்குக் கிடையாது. குறைவான பிரதிகளே அச்சிடப்பட்டன. **'பத்ததி'** தொகுப்புக்கள் மராத்தியில் இருந்தபடியால், மராத்தி தெரிந்த சங்கீத வல்லுநர்கள், மற்றும் பாடகர்களுக்கிடையே இப்பிரசுரங்கள் பரவின. இவற்றின் மூலம் அவர் விரைவில் பிரபலமானார். இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில் பெரும் பாண்டித்தியம் வாய்ந்த பேரறிஞர் என இவரது புகழ் நாடெங்கும் பரவியது. 1915 ஆம் ஆண்டு வாக்கில் பழைய சம்பிரதாயப் பாடல்களை ஸ்வரக்குறிகளோடு மாதாந்திரத் துண்டுப் பிரசுரங்களாக வெளியிட ஆரம்பித்தார். **'கீத மாலிகை'** என்ற தலைப்பில் வெளிவந்த இவற்றின் விலை, பிரதியொன்றுக்கு நான்கு அணாத்தான். இவை ஒவ்வொன்றிலும் துருபத், கயால், ஸாதரா, ஹோரி, தரானா, பஜனைப் பாடல்கள் ஆகியவை மொத்தம் 25 க்குக் குறையாமல் ஸ்வரக்குறி கொடுக்கப்பட்டிருந்தன. இம்மாதிரி சுமார் 23 துண்டுப் பிரசுரங்கள்

அச்சேறின. பம்பாயிலிருந்த மும்பய் ஸமாசார் அச்சகம் இவற்றை வெளியிட்டது. மிகப் பிரபலமாகிய இப்பிரசுரங்களுக்குக் கிராக்கி ஏற்பட்டது. ஏறக்குறைய இதே சமயம்தான் '**அபிநவ ராகமஞ்சரி**' என்கிற சம்ஸ்கிருத நூலை எழுதினர். அதில் '**ஹ்ருதய கௌதுகம்**' மற்றும் '**ஹ்ருதய பிரகாசம்**' ஆகிய நூல்களில் உள்ளது போல, ராக இலக்கணங்களை ஈரடிச் செய்யுள் உருவில் பாத்கண்டே வழங்கியிருக்கிறார்.

V

இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில் கையாளப்பட்டு வரும் முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பண்டித பாத்கண்டே வரையறை செய்து எழுப்பிய இசைச் சித்தாந்தத்தின் முக்கிய அம்சங்களாவன :

1. இந்திய சங்கீதத்தின் ஸ்வரஸப்தகம் 22 சுருதிகள் கொண்டது. இந்த நாத வரிசையில் ஒரு சுருதி அடுத்ததிலிருந்து வெகு நுணுக்கமான, ஆனால் அறியத்தக்க மாத்திரை பேதங்களால் வித்தியாசப்படுகிறது.
2. இவற்றுள் பன்னிரு சுருதிகள் ; அதாவது சுருதி இலக்கம் 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 21 ஆகியவை ஸ்வரங்கள் எனப்படுபவன. இவை ராக அமைப்புக்காகத் தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டன. அடுத்துள்ள இரண்டு ஸ்வரங்களுக் கிடையேயுள்ள அளவு ஒரு ‘ ஸெமிடோன் ’ எனப் படும் அரை ஸ்வரம் ஆகும். இந்த ஸ்வரங்கள் முறையே ஷட்ஜம், கோமள ரிஷபம், சுத்த ரிஷபம், கோமள காந்தாரம், சுத்த காந்தாரம், சுத்த மத்யமம், தீவ்ர மத்யமம், பஞ்சமம், கோமள தைவதம், சுத்த தைவதம், கோமள நிஷாதம், சுத்த நிஷாதம் ஆகியவை. இவற்றை வழக்கில் எழுதும்போதும், உச்சரிக்கும்போதும் குறுகி ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ என ஆயின.

3. அவரது ஸ்வரக் குறியிடு முறையில் ரீ, க, த, நீயின் கோமளத் (மென்மை) தன்மையைக் குறிப்பிட அவற்றை அடிக்கோடிட்டு முறையே ரீ, க, த, நீ என்றும், தீவ்ர (வன்மை) தன்மை வாய்ந்த 'ம' வைக் குறிப்பிட அதன் உச்சியில் சிறு செங்குத்துக் கோடிட்டு 'ம்' என்றும் காட்டினர். மூன்று ஸ்வரஸப்தங்கள் அல்லது ஸ்தாயிகள் (எட்டாம் ஸ்வரம்) நிர்ணயிக்கப்பட்டன. அவையாவன: மந்திர (கீழ்) ஸ்தாயி, மத்திய (மைய) ஸ்தாயி, தார (உச்ச) ஸ்தாயி. மந்திர ஸ்தாயியிக்கான ஸ்வரக் குறியின் கீழே ஒரு புள்ளி வைப்பது— நீ, த, ப, ம போன்று. தார ஸ்தாயியைக் குறிப்பிட ஸா, ரீ, க, ம என உச்சியில் புள்ளி வைப்பது.

4. இந்தப் பன்னிரு ஸ்வரங்களும் இசைத் தந்தியில் பின்வருமாறு நிர்ணயிக்கப்பட்டன:

ஸா	...	தந்தி முழுவதும் இருவரங்தைகளுக்கிடையே துவனிக்கும்.
ரீ (கோமள)	...	15/16
ரீ (சுத்த)	...	8/9
க (கோமள)	...	5/6
க (சுத்த)	...	4/5 ஏறக்குறைய
ம (சுத்த)	...	3/4
ம் (தீவ்ர)	...	17/24
ப	...	2/3
த (கோமள)	...	5/8
த (சுத்த)	...	16/27
நீ (கோமள)	...	5/9
நீ (சுத்த)	...	8/15
ஸா (தார ஸப்தக)	...	1/2

5. இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில் ராகங்கள் அனைத்தும் கீழ்க்கண்ட பத்து ராகங்கள் பிறக்கும் ஸ்வர சமுதாயங்களாக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ('டாட்' அல்லது ஜனக மேளங்கள் எனப்படுபவன),

(i) பிலாவல் டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(ii) கல்யாண் அல்லது யமன் டாட் : ஸா, ரீ, க, ம், ப, த, ஸ்ா, நீ.

(iii) கமாஜ் டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(iv) பைரவ டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(v) பூர்வி டாட் : ஸா, ரீ, க, ம், ப, த, நீ, ஸ்ா.

(vi) மார்வா டாட் : ஸா, ரீ, க, ம், ப, த, நீ, ஸ்ா.

(vii) காபி டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(viii) அசாவேரி டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(ix) பைரவி டாட் : ஸா, ரீ, க, ம, ப, த, நீ, ஸ்ா.

(x) தோடி டாட் : ஸா, ரீ, க, ம் ப, த, நீ, ஸ்ா.

6. மேற்சொன்ன 'டாட்' (மேளம்)களைக் கொண்டு ராகங்களைப் பின்வருமாறு இயற்றலாம்: (i) டாட் முழுவதையுமே ராகமாகக் கையாள்வது; (ii) ஆரோஹணம் அல்லது அவரோஹணம் அல்லது இரண்டிலிருந்துமே 'ஸா'வைத் தவிர ஒன்றி

ரண்டு ஸ்வரங்களை ஸ்வர ஸப்தகத்திலிருந்து விட்டுவிட்டு, சம்பூர்ண (ஏழு ஸ்வரங்கள் கொண்ட), ஷாடவ (ஆறு ஸ்வரங்கள் கொண்ட), ஔடவ (ஐந்து ஸ்வரங்கள் கொண்ட) வகை ராகங்களை அமைப்பது; (iii-அ) பூர்வாங்கத்தில் 'ஸா, ரீ, க, ம, ப'–விலாவது உத்திராங்கத்தில் 'ஸா, நீ, த, ப, ம'–விலாவது ஒரு ஸ்வரத்திற்கு மட்டும் முக்கியத்துவம் கொடுப்பது. இந்த ஸ்வரத்திற்கு அந்த ராகத்தின் 'வாதி' ஸ்வரம் (முக்கிய அல்லது தீர்வு ஸ்வரம்) என்று பெயர்; (iii-ஆ) வாதி ஸ்வரம் அமையும் இடத்தைத் தவிர்த்து, பூர்வாங்கத்தில் வேறொரு ஸ்வரத்தை முக்கியமாகக் கையாள்வது. வாதி ஸ்வரத்தைப் பிரதியாகவும் அதைத் தாங்கியும் நிற்கும் இந்த ஸ்வரத்திற்கு ஸம்வாதி ஸ்வரம் எனப் பெயர். வழக்கமாக இந்த ஸம்வாதி ஸ்வரம் 'வாதி'யின் எதிர்முனை ஸ்வரமாக அமையும்; அல்லது அந்த ஸ்வரத்தை விட்டிருந்தால் 'வாதி'யை அடுத்த ஸ்வரம் ஸம்வாதியாகப் பிரயோகிக்கப் பெறும்.

7. இந்துஸ்தானி ராகங்களைப் பாட, வேளை, பொழுது உண்டு. அந்தந்த மேளங்களுக்கு ஏற்ப ராகங்களிலுள்ள ஸ்வரங்கள், ராகத்தின் வாதி ஸம்வாதி ஸ்வரங்கள் சிலவற்றைப் பொருத்துக் காலை, நடுப்பகல், மாலை, இரவு முதலிய வேளைகளுக்கு வெவ்வேறு ராகங்கள் உகந்தவை. உதய காலம், அந்தி வேளை இவற்றிற்கு ஏற்ற ராகங்கள், கோமள 'ரீ'யும், கோமள 'த'வையும் உடையனவாக இருக்கும். சூரியோதயத்திற்குப் பின், காலைவேளையிலும் அஸ்தமனம் ஆகியபின் மாலையிலும் பாடக்கூடிய ராகங்கள் சுத்த 'ரீ', சுத்த 'க', சுத்த 'த' உடை

யன ஆகும். நடுப்பகலிலிருந்து பிற்பகல் வரை, அல்லது நள்ளிரவிலிருந்து விடியற்காலை வரை பாடுவதற்கு ஏற்ற ராகங்கள் கோமள 'க'வும் கோமள 'நீ'யும் உடையனவாகும். நடுப்பகலிலிருந்து நடுநிசி வரையுள்ள பொழுதிற்குகந்த ராகங்கள் பூர்வாங்கத்தில் வாதி ஸ்வரங்கள் கொண்டவையாக இருக்கும். ஆகவே, இவற்றைப் பூர்வராகங்கள் எனலாம். நடுநிசியிலிருந்து நண்பகல் வரையுள்ள பொழுதிற்குகந்த ராகங்கள் உத்தராங்கத்தில் வாதி ஸ்வரங்கள் கொண்டனவாக இருக்கும். ஆகவே, இவற்றை உத்தர ராகங்கள் எனலாம்.

8. ஒவ்வொரு ராகத்திற்கும் அதற்கே உரித்தான 'ஸ்வர சஞ்சாரம்' அல்லது 'பிடி' உண்டு. இதற்கு 'பகட்' எனப் பெயர்.

9. கணித முறையில் ஏராளமான ராகங்களைச் சிருஷ்டிக்கக் கூடும். ஆயினும், ஒவ்வொரு ராகமும் ரஞ்சகமாக, செவிக்கினிமையாக இருத்தல் வேண்டும். அவற்றில் அமைந்த பாடலிலும் நாத ரசனை அவசியம் என்பதாலும் வழக்கில் கையாளத் தகுந்த ராகங்கள் மிகக் குறைவு. சுமார் 150 ராகங்களே உள்ளன. இச்சிறு எண்ணிக்கையிலும் சுமார் 75–லிருந்து 100 வகை ராகங்கள் தான் பொதுவாக அறியப் பெறுகின்றன.

ராக அங்கங்கள் என்ற வகையிலும் ராகங்களை இனம் பிரிக்கலாம். உதாரணமாக, கானடா அங்கம், மல்ஹார் அங்கம், சாரங்கா அங்கம், கல்யாண் அங்கம், பிலாவல் அங்கம், பைரவி அங்கம், ஸ்ரீ அங்கம் என்றெல்லாம் ஒரு குறிப்பிட்ட ராகத்தைச் சார்ந்த அதன் அம்சங்களைக் கொண்ட குடும்ப–ராகங்களாகப் பிரிக்க

லாம். இந்த வகையில் ராகங்களை, கானடா, மல்ஹார், சாரங்கா, கல்யாண், பிலாவல், பைரவம் முதலிய முக்கிய ராகங்களின் பல்வகைப் பெருக்கங்களாகக் கூறலாம்.

உஸ்தாதுகள் இசைக் கலையைச் செயல் முறையில் பேணி இனிமையாகப் பாடி ரசிகர்களை மகிழ்விப்பதோடு நின்றனர். அவர்கள் ரசிக்கும் இசைக் கலைக்கு சாஸ்திரீய விளக்கம் தந்து வரையறுத்த இசைமுறை எழுப்புவது ஒரு பெரும் சாதனை. பாத்கண்டே இதனைச் சாதித்தார். பாடகர், செவிக்கினிய இசை வழங்குகிருர் என்பதோடு கேட்போர் நின்று விடாமல் அவர்கள் முறையான நாத ரசனைக்கும் நுண்ணறிவுக்குப் புலனுகும் வகையில் நுகரலுக்குமான வழி வகுத்தார் அவர்.

அவரது நூல்கள், வழக்கிலிருந்த இந்துஸ்தானி சங்கீத முறையை ஒழுங்கமைத்தன. இசையில் பற்றுள்ள யாவரும் தாம் அனுபவிக்கும் சங்கீதத்தின் சாத்திரச் சூத்திரங்களைப் பற்றிச் சிந்திக்கவும், விவாதிக்கவும் தொடங்கினர். பாத்கண்டேயின் புகழ் நெடுகப் பரவியது. பரோடா மகாராஜா சயாஜிராவ் கெய்க்வார், குவாலியர் மகாராஜா மாதவராவ் சிந்தியா, ராம்பூர் நவாப் ஹமித் அலி போன்ற இசையபிமானம் கொண்ட சம்ஸ்தானுதிபதிகள் அவருடைய நூல்களில் அக்கறை காட்ட ஆரம்பித்தனர்.

பரோடா சம்ஸ்தானம், மௌலா—பக்ஷ் கிஸ்ஸே கான் என்பாரின் மேற்பார்வையில் ஒரு சங்கீதப் பள்ளி நடத்தி வந்தது. அவர் தென்னகத்திலிருந்து வந்தவராகையால் இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தைத் தவிர கர்னுடக சங்கீத முறையையும் அறிந்தவர். பரந்த நோக்கும், முற்போக்கான கொள்கைகளும் உள்ளவர். அவர் மேடைப் பாடகர் அல்லர் எனினும் சங்கீதக் கல்வி நிர்வாகத்தில் சமர்த்தர். தாமே ஓர் இசைக் குறியீடு முறையைத் தொடுத்துப்

புகுத்தினர். சில பாடல்களும் இயற்றி வெளியிட்டிருந்தார். அவரைப் பின்பற்றுபவர் பலர் பரோடாவில் இருந்தனர். அவர் இருந்தவரை பரோடா சம்ஸ்தான சங்கீதப்பள்ளி நன்றாகவே நடந்து வந்தது. அவர் காலமானதும் பள்ளி நலிவுற்றது. அதன் எதிர்காலம் பற்றி மகாராஜா கவலையுற்றார். பள்ளியின் தரத்தை உயர்த்தும் வழிவகைகளைக் கூறவல்ல வல்லுநர் ஒருவரைத் தேடிக்கொண்டிருந்தார். இசைத்துறையில் பண்டித பாத்கண்டேயின் பணியைக் கேள்வியுற்று, அவரைப் பரோடாவுக்கு அழைத்தார். பாத்கண்டே 1915இல் பரோடா சென்று மகாராஜாவைச்சிலதரம் பேட்டி கண்டார். இந்துஸ்தானி சங்கீதத்திற்கு ஓர் அடிப்படைத் தத்துவம், பயிற்சி முறை, ஸ்வரக் குறியீடு, கிரமமான பாடப் புத்தகங்கள் ஆகியவை உள்ளனவா என சயாஜி ராவ் உரையாடல்களின் போது வினவினர். இத்துறையில் சில முயற்சிகள் செய்யப்பட்டு வருகின்றன என்றும், இருப்பினும் ராகங்களின் நிதர்சனமான அமைப்புக்கள், அவற்றில் இலவை பற்றி வித்துவான்கள் சங்கீத விற்பன்னர்கள் ஆகியோரிடையே கருத்து ஒற்றுமை ஏற்படாதவரை தற்கால சங்கீதத்திற்குத் திட்டவட்டமான தத்துவமதைப் **புனரமைப்பது** கடினம் என்றும் பகர்ந்தார் பாத்கண்டே. அவ்வளவு தூரம் கருத்து வேற்றுமைகளும் வெவ்வேறு சம்பிரதாயங்களும் நிலவுகின்றனவா என்று மகாராஜா ஆச்சரியப்பட்டார். இத் தடைகளை நீக்க ஓர் வழி சொல்லும்படி ஆலோசனை கேட்டார். " இந்தியாவிலுள்ள வித்துவான்கள், விற்பன்னர்களை அழைத்து இங்கு பரோடாவில் ஒரு மாநாடு கூட்டி இசைபற்றிய பலதரப்பட்ட விஷயங்களைச் சருச்சை செய்து சங்கீதச் செயல் முறையையும், அறிவையும் ஒரு நிலைப்படுத்தினால் என்ன? " என்று பாத்கண்டேயிடம்

வினவினர். பாத்கண்டே திறமையான வக்கீல் அல்லவா? சங்கீத மகாநாடு பற்றிய தம் வெகுநாளைய எண்ணத்தை மகாராஜாவின் வாயிலாகவே வரவழைத்து விட்டார். அம்மாதிரி மகாநாடு கூட்டுவதே பாரத சங்கீதத்திற்குப் புரியக்கூடிய சாலச் சிறந்த பணி ஆகும் என்ற முடிவுக்கு மகாராஜாவைக் கொணர்ந்து விட்டார். மகாநாட்டிற் கான திட்டம் வகுக்கும்படியும் அதற்கழைக்கப்பட வேண்டிய வித்துவான்கள், சங்கீத வல்லுநர்கள் ஆகி யோரின் பட்டியலைத் தயாரிக்கும்படியும் சயாஜி ராவ் அவரைக் கேட்டுக் கொண்டார். அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டிற்கான திட்டம், அழைப்பினர்ப் பட்டியல், விரிவான நிகழ்ச்சி நிரல்கள் யாவற்றையும் பண்டித பாத் கண்டே தயாரித்து பரோடா அனுப்பி வைத்தார். முதல் அகில இந்திய சங்கீத மகாநாடு பரோடா காலேஜின் மத்திய கூடத்தில் நடந்தேறியது. தென்னகம் உட்பட இந்தியாவின் பல பாகங்களிலிருந்து மகாநாட்டிற்கு வந்திருந்த இசை மேதைகள் சங்கீத சம்பந்தமான தலைப்புக்களில் சூம் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளைப் படித்தனர். திரு கே. பி. தேவல், திரு. இ. க்ளிமண்ட்டு ஐ. ஸி. எஸ். இருவரும் கூட்டாக ஒரு விளக்கக் கட்டுரையைச் சமர்ப் பித்தனர். அதன் சாராம்சமாவது: "மேல் நாட்டு இசையின் மேஜர் டோன் (**major-tone**), மைனர் டோன் (**minor-tone**) 'ஸெமி டோன்' (**semi-tone**) இவை பண்டைய இந்திய சங்கீதத்தின் நாலாவது சுருதி, மூன்றும் சுருதி, இரண்டாம் சுருதி இவற்றின் பேதங் களே. முன்னோர்கள் விதிப்படி 'ஸா' 'பா' விலிருந்து முறையே மூன்று சுருதிகளுக்கப்பால் வரும் சுத்த ரிஷபமும், சுத்ததைவதமும் மைனர் ஸ்வரங்களே (**minor-tones**) ஆவதால், சுத்த ரிஷபம் 'ஸா' விலிருந்து ஒரு சுருதி இறக்கம் (அதாவது 10/9 மைனர் டோன்) கொண்ட

தாகவே கருதப்பட வேண்டும். அதே போல, சுத்த தைவதமும், பஞ்சமத்தின் 9/8—ஆவது பாகம் எனக் கொள்ளாமல் ஒரு சுருதி இறக்கமே குறைவானதாகக் கருதுதல் வேண்டும்.'' இப் புத்துரையை அபிரகாம் பண்டிதர் உள்பட பல இசை வல்லுநர்கள் தீவிரமாக எதிர்த்தனர். இதற்குச் செயல் விளக்கம் தர ஒரு புறம் திரு. இ. க்ளிமண்ட்டு தம் சுருதி ஆர்மோனியத்தை வாசிக்க, மறுபுறம் சிறந்த பாடகரான உதயப்பூர் உஸ்தாத் ஜாகிருதீன் கான் அவர்களே இந்துஸ்தானி இசையில் சுத்த ரிஷபத்தைச் சரியான சுருதியில் பிடித்துக் காட்டினர். முடிவில் க்ளிமண்ட்டு—தேவல் எழுப்பிய கருத்து அவையில் ஒப்புக்கொள்ளப் படவில்லை. பரோடா காலேஜில் நிகழ்ந்த சர்ச்சைகள், சொற்பொழிவுகள் தவிர, பல சம்ஸ்தானங்கள் அனுப்பி வைத்த சிறந்த வித்துவான் களின் சங்கீதக் கச்சேரிகள் பரோடா லக்ஷ்மி விலாஸ அரண்மனையின் தர்பார் ஹாலில் நடைபெற்றன. லக்னோ வின் தாகூர் (பின்னர் ராஜா என அழைக்கப்பட்ட) நவாப் அலி கான் சாகிப் இம் மகாநாட்டிற்குத் தலைமை வகித்தார். அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டின் காரியக் கமிட்டி என்ற நிரந்தரமான குழு, பண்டித பாத் கண்டேயைப் பொதுச் செயலாளராகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டது.[1]

---

1 'வட இந்திய சங்கீதத்தின் சரித்திர பூர்வமான மதிப்பீடு' என்ற தலைப்பில் தாம் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரையை பரோடாவில் நடந்த அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டில், பாத்கண்டே படித்தார். பின்பு அச்சிடப் பட்ட இப்பிரசுரம் இப்போதும் கிடைக்கப் பெறுகிறது.

VI

முதல் அகில இந்திய சங்கீத மகாநாடு தற்கால இந்துஸ்தானி சங்கீத வரலாற்றில் ஒரு முக்கிய நிகழ்ச்சி. இதைத் தொடர்ந்தே பல மாநாடுகள் அவ்வப்போது வெவ்வேறு இடங்களில் நடைபெற ஆரம்பித்தன. ஆனால் பாத்கண்டே காலமாகிப் பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் நடந்த சங்கீத மாநாடுகள், ஆரம்பத்தின் நோக்கமதை இழந்து வெறும் தேர்திருவிழா உற்சவம்போல் கூடி, பணம் திரட்டும் வியாபாரச் சந்தையாகச் சீர்கெட்டன.

நாஸிர் கான் இறந்த பின் பாலகிருஷ்ண புவாவின் சீடரான கணபதிராவ் பீலவாடீகர் என்பவர் காயன் உத்தேஜக் மண்டலியில் அமர்த்தப்பட்டார். பண்டித பாத்கண்டேயின் யோசனைக்கிணங்க, பம்பாய் முனிசிபாலிடி அதன் ஆரம்பப் பள்ளிகளில் சங்கீதத்தையும் ஒரு பாடமாக்கியது. சில பாடகர்கள் ஆசிரியர்களாக நியமனம் பெற்றனர். இவர்கட்குப் பயிற்சியளிக்கும்படி பாத்கண்டேயை முனிசிபாலிடி கேட்டுக்கொண்டது. இவ்வாறு ஆசிரியர் பயிற்சி வகுப்புக்களும் காயன் உத்தேஜக் மண்டலியில் நடைபெற்றன. ஆனால், 1917 ஆண்டுவாக்கில் மண்டலியின் நிர்வாகத்தினருடன் கருத்துவேற்றுமைக் காரணமாக பாத்கண்டே அதனின்றும் விலகினார். அவரோடு மற்றும் பலரும் வெளியேறினர். சாரதா சாகித்திய மண்டல் என்ற புதுக் குழுவை இவர்கள் துவக்கினர். பண்டித பாத்கண்டேயையும் இதில் சேர்ந்து சங்கீத வகுப்புக்களின் நிர்வாகத்தை மேற்கொள்ளும்படி

அவர்கள் வேண்டினர். வாடிலாலும் இம் மண்டலில் சேர்ந்து பாத்கண்டேயுக்கு உதவினர்.[1]

ஏறத்தாழ இச் சமயத்தில்தான் திரு. டி. கே. ஜோஷியுடன் பாத்கண்டேயுக்குத் தொடர்பு ஏற்பட்டது. பாத்கண்டேயின் பிரசுரங்களைப் படித்திருந்த ஜோஷி அவரது சங்கீதப் பணியில் நன்மதிப்பு வைத்திருந்தார். கடிதப் போக்குவரத்து மூலம் இருவரும் நெருங்கினர். நாளடைவில் ஜோஷி, பண்டித பாத்கண்டேயிடமும் அவரது பணியிலும் நிரந்தர ஈடுபாடு கொண்டு தம்மாலியன்ற வகைகளில் அவருக்கு உதவ முன் வந்தார். புனாவில் அச்சாகி வந்த 'கிரமிக் புஸ்தக மாலிகா' உள்பட பல புத்தகங்களின் முதல் அச்சு ஒப்புப் பிரதிகளை திருத்துவது, அச்சு வேலைகளைக் கவனிப்பது ஆகியவற்றை யும் தாமே மேற்கொண்டார். சங்கீத மாநாடுகள் அனைத்திலும் கலந்துகொண்டு அவற்றைச் சிறப்பிக்கப் பண்டிதஜியின் உதவியாளராக கடுமையாக உழைத் தார்.

ராஜா நவாப் அலி தம்மை பாத்கண்டேயின் சீடராகக் கருதினர். இளமைப் பருவத்திலிருந்தே இசை ஆர்வம் கொண்டவர் அவர். உத்திரப் பிரதேசத்தில் அக்பர்பூரின் தாலூக்தாரராக இருந்தார். காலே நஜீர் கான் என்ற பிரபல மேடைப்பாடகர் ஒருவர் அவரது பணியில் இருந்தார். இசைத் துறையில் பாத்கண்டேயின் முயற்சிகளைக் கேள்வியுற்ற நவாப் அலி, அதன் விவரங்களை நேரடியாக அறியும் பொருட்டு, காலே நஜீர் கானை அனுப்பி வைத்தார். நஜீர் கானும் பம்பாய் வந்து சிறிது காலம் தங்கினர். பாத்கண்டே தாம் வகுத்த அடிப்

[1] இவ் வகுப்புக்கள் பம்பாய் ஃப்ளோரா ஃபௌண்டனின் அருகில் இருக்கும் குட் லைஃப் லீக் கட்டிடத்தில் நடைபெற்றன.

படைக் கோட்பாடுகளை விளக்கி, பாரம்பரியப் பாடல்களை அவற்றையொட்டிப் பாடிக் காட்டினார். நஜிர் கானிட மிருந்தும் சில பாரம்பரியப் பாடல்களைச் சேகரித்துக் கொண்டார். நஜிர் கான், பாத்கண்டேயின் லட்சண கீதங்கள் பலவற்றைக் கற்றறிந்தார். லக்னோ திரும்பியதும் அவற்றைத் தம் மாணவர்களுக்குக் கற்பித்தார். பாத்கண்டேயின் ஆழ்ந்த இசைப் புலமையையும், கிரமமான பணியையும் வியந்து, ராஜா நவாப் அலியிடம் தம் அனுபவங்களை எடுத்துரைத்தார். நவாப் அலிக்கும் பாத்கண்டேயுக்குமிடையே கடிதத் தொடர்பு தொடங்கியது. தற்கால இந்துஸ்தானி சங்கீத சித்தாந்தம் பற்றிய பாத்கண்டேயின் கருத்துக்களை நவாப் அலி அறிந்து கொண்டார். இதன் பின் '**மாரிஃ-உன்-நகமாத்**' என்ற தலைப்பில் சங்கீதம் பற்றிய புத்தகத் தொகுப்பை நவாப் அலி எழுத ஆரம்பித்தார். இத் தொகுப்பின் முதற் பகுதியில் பாத்கண்டேயின் இசைச் சித்தாந்தத்தை உருதுவில் சுருங்கக் கூறியிருக்கிறார். அப் புத்தகங்களில், மற்ற பாடல்களோடு பாத்கண்டேயின் லட்சண கீதங்கள் சிலவற்றையும் சேர்த்துள்ளார். நவாப் அலி ஆர்மோனியம் வாசிப்பதிலும் தேர்ந்தவர். இக்கலையை காலஞ்சென்ற கணபதிராவ் பையாவிடமிருந்து அவர் தம் பள்ளிப் பருவத்திலேயே பயின்றதாகத் தெரிகிறது. கணபதி ராவ், குவாலியர் சம்ஸ்தான ஆர்மோனிய வித்துவான் ஆவார். பிற்காலத்தில் அவர் அடிக்கடி லக்னோ வந்து தங்குவது வழக்கம். நவாப் அலி பாரம்பரியப் பாடல்களைக் கவர்ச்சியாகப் பாட வல்லவர். கடிதத் தொடர்பில் மட்டுமே திருப்தி கொள்ளாமல், அவர் 1912 ஆம் ஆண்டில் பம்பாய் சென்று பாத்கண்டேயை நேரில் சந்தித்தார். அன்றுதொட்டு பாத்கண்டேயின் உற்ற நண்பரானார்.

பண்டித பாத்கண்டேயின் இசைப் பணியைப்பற்றிக் கேள்வியுற்றிருந்த குவாலியர் மகாராஜா மாதவராவ் சிந்தியா 1917 ஆம் ஆண்டு வாக்கில், பம்பாய் வந்திருந்த சமயம் பாத்கண்டேயை அழைப்பித்து இந்துஸ்தானி சங்கீதம் பற்றிய பிரச்சினைகளை விவாதித்தார். தாம் உருவாக்கிய வழி முறைகளை பாத்கண்டே அவருக்கு விளக்கினார். அக் கோட்பாடுகளை நடைமுறையில் கொணர அவர் எடுத்துள்ள முயற்சிகள் யாவை என மகாராஜா அக்கறையுடன் விசாரித்தார். பம்பாயில் பாத்கண்டே நடத்தும் சங்கீத வகுப்புக்களைப் பார்வையிட இசைந்தார். ஆனால் தாம் யார் என்பது மற்றவர்க்குத் தெரியாமல் வகுப்புக்களுக்கு வர மகாராஜா விரும்பினார். அதற்கிணங்க பாத்கண்டே அவரைத் தமது வட இந்திய நண்பர், சங்கீதப் பற்றுள்ளவர் என்று வகுப்பில் அறிமுகம் செய்துவைத்தார். வழக்கம்போல் பாத்கண்டே கரும்பலகையில் இசைக்குறிகளை எழுதி மாணவர்களைப் படிக்கும்படி பணித்தார். சோதனை வினாக்கள் எழுப்பினார். மாணவர்கள் அளித்த மதிநுட்பமான விடைகளைக் கேட்டு மகாராஜா பெருமகிழ்ச்சி கொண்டார். பண்டித்ஜியின் இசை பரப்பு வழிமுறையில் மகாராஜா வுக்கு அசையா நம்பிக்கை விழுந்தது. குவாலியர் திரும்பிய வுடன் பண்டித பாத்கண்டேயை குவாலியருக்கு வரு மாறும், பம்பாய் இசை வகுப்புக்கள் முறையில் ஒரு சங்கீதப் பள்ளியைத் தொடங்குவது பற்றிக் கலந்து பேச விரும்புவதாகவும் அழைப்பு விடுத்தார்.

இதற்கிடையில் பரோடா சம்ஸ்தான சங்கீதப் பள்ளி பாத்கண்டேயின் ஆலோசனைக்கு ஒப்பப் புன ரமைக்கப் பெற்றது. அச் சம்ஸ்தானத்தின் ஜமீந்தார் களில் ஒருவரும், வாத்திய இசையில் நன்கு பயிற்சி பெற்றவருமான ஹரிஜிபாய் டாக்டர் என்பார் இந்நிறு

வனத்தின் தலைவராக நியமனம் பெற்றார். அவரது தலைமையில் அப்பள்ளி வெகுவாக முன்னேறியது. பிற்பாடு, பரோடா எம். எஸ். பல்கலைக் கழகத்தின் நுண்கலைப் பிரிவின் பகுதியாயிற்று. பரோடா தர்பாரைச் சேர்ந்த காலஞ்சென்ற உஸ்தாத் ஃபெய்யாஜ் ஹுசைன் கான் இப்பள்ளியுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு, பாத்கண்டேயின் விருப்பப்படி அதன் கௌரவப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றினார். அவரது சீடர் அடா ஹுசைன் கானும், காலஞ்சென்ற பதாயுன் ஃபிதா ஹுசைன் கானின் மகனான உஸ்தாத் நிஸார் ஹுசைன் கானும் அப்பள்ளி ஆசிரியர்க் குழுவில் பல வருடகாலம் சேர்ந்து பணி புரிந்தனர்.

மகாராஜாவின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க பாத்கண்டே குவாலியர் சென்று பாடக் கிரமங்கள், பயிற்சி முறை, பரீட்சை முதலியன பற்றி முழுவிவரங்களுடன் இசைப் பள்ளிக்கான திட்டம் வரைந்தார். பள்ளி வகுப்புக்களை எடுத்து நடத்துப் போதிய தகுதி வாய்ந்த ஆசிரியர்களுக்கு எங்கே போவது என்ற பிரச்சினை எழுந்தது. மகாராஜா தமது சம்ஸ்தானத்தில் பணி புரிந்து வந்த பாடகர்கள், மற்றும் பிற வித்துவான்கள் அனைவரையும் அழைத்து அவர்களை பாத்கண்டேயின் முன்னிலையில் பாடச் செய்து, அவர்களுள் தகுதியுள்ளவர்களைப் பொறுக்க வகை செய்தார். இவ்வாறு வித்துவான்கள் அறுவர் பொறுக்கப் பட்டனர். ராஜா பையா புஞ்ச்வாலே, கிருஷ்ணராவ் தாதே, பாஸ்கர ராவ் கண்டேபார்கர், கோகலே ஆகியோரும் இவர்களுள் நால்வர். பாத்கண்டே குவாலியரிலேயே சில மாதங்கள் தங்கி அவர்களுக்குப் பயிற்சி அளிக்க வேண்டுமென மகாராஜா கோரினார். பம்பாயில் வேலை இருந்ததால் இக்கோரிக்கைக்கு அவரால் இணங்க முடியாமற்

போயிற்று. மாருக, இந்த ஆசிரியர்களை மகாராஜா பம்பாய்க்கே அனுப்பி வைத்து பாத்கண்டேயிடம் பயிற்சி முடியும் வரை அவர்கள் பம்பாயிலுள்ள குவாலியர் அரண்மனையில் தங்கும்படி பணித்தார். பாடத்திட்டங்கள் வகுக்கையில் அவரது துருபதங்கள், ஹோரி, கயால்கள் ஆகியவற்றை ஸ்வரப்படுத்தி எழுதி அவற்றைப் பாடிக் காண்பித்தால் அவற்றில் பாடத்திட்டங்களுக்குகந்தவற்றைத் தேர்ந்தெடுக்க இயலும் என்றும் பாத்கண்டே விண்ணப்பித்தார். அவர்களோ தயங்கினர். ஏனெனில் குவாலியரின் பிரபல கயால் பாடகரும் அவர்கள் அனைவரின் குருவுமான சங்கரராவ் பண்டிதரிடமிருந்து சிரமப்பட்டுக் கற்றவையன்ரே! பொக்கிஷமாகப் பாதுகாக்கப்பட வேண்டுமேயன்றி பிறருக்கு வழங்கலாமோ? ஆனல் பாத்கண்டே அவர்களுக்கு முன்னல் ஃபைல் கட்டு ஒன்றை வைத்தார். அதில் முழுவதும் அவர்களது குருவின் மரபில் பாடப்பட்ட கயால்கள் அடங்கியிருந்தன. பல வருடங்களுக்கு முன்பு சங்கரராவ் பண்டிதரின் இளைய சகோதரரும், மாலு பண்டிதர் என்றவருமான ஏகநாத் பண்டிதரிடமிருந்து சேகரிக்கப்பட்டவை. மாலு பண்டிதரிடமிருந்து தாம் கற்ற கயால்கள் சிலவற்றையும் பாத்கண்டே பாடிக் காட்டினர். அவர் இவ்வாறு தங்களுக்கே உரித்தான பாடல்களைத் தங்கள் பாணியிலேயே பாடுவதைக் கேட்டு அயர்ந்து போயினர். பணிந்தனர். தங்கள் கயால்களை எழுதித் தயக்கமின்றிப் பாடினர். கயால் வகைகளில் அங்குமிங்கும் சில வித்தியாசங்கள் இருக்கத்தான் செய்தன. இசைக் குறியீடுகளின் உதவியின்றிக் காதால் கேட்டுக் கற்றவையானதால், இவ்வித்தியாசங்கள் சகஜமே. அவர்களுள் திரு. புஞ்ச்வாலே பாடிய முறை கூடியவரை சங்கரராவ் பண்டிதர் அனுசரித்த மூலங்களை யொட்டி அமைந்

திருந்ததாக பாத்கண்டே கருதினார். சங்கீதப் பாடத் தொகுப்புக்காக அவற்றுள் சில கயால்கள், துருபத்கள், ஹோரிகள் ஆகியன பொறுக்கியெடுத்தார். சுமார் ஆறு மாதகாலத்தில், வந்திருந்த ஆசிரியர்கள், கற்பிக்கும் முறையில் கணிசமாகப் பயிற்சி பெற்று குவாலியர் திரும்பினர். பிரபல மாதவ சங்கீத மகா வித்தியாலயா 1918 ஆம் ஆண்டில் குவாலியரில் துவங்கியது. நகர் மத்தியிலிருந்த 'கோர்கி' என்ற கட்டிடத்தில் முதலில் அது இயங்கியது.

இக் கல்லூரி வகுப்புக்களுக்குக் கிரமமான பாட புத்தகங்கள் உடனடித்தேவை என்பதை உணர்ந்த பாத்கண்டே அவற்றைத் தயாரிப்பதில் ஈடுபட்டார். 'கிரமிக் புத்தக மாலிகை' என்று பிரபலமாக அறியப்படும் சங்கீதப் பாடப் புத்தகத் தொகுப்பு இவ்வாறு உருவெடுத்தது. மேல் வகுப்புக்கள் தோன்றத் தோன்ற கிரமிக் புத்தகத் தொகுப்பில் மேன்மேலும் பகுதிகள் வெளிவந்தன. ஆயினும் பாடகர்களின் குறுகிய மனப்பான்மை, தப்பெண்ணம் காரணமாக அவ்வட்டாரத்தினரின் எதிர்ப்பிரசாரங்களையும் தூஷணைகளையும் சங்கீதக் கல்லூரி சமாளிக்க வேண்டியிருந்தது. எனினும் நாளடைவில் பொதுமக்களின் மதிப்பில் கல்லூரி உயர்ந்தது. இந்தோர், ஜெய்ப்பூர், பம்பாய், புனு, நாக்புர், கல்கத்தா ஆகிய இடங்களுக்குப் பயிற்சிபெற்ற ஆசிரியர்களையும், சங்கீதப் பட்டதாரிகளையும் இக்கல்லூரி வழங்கியது. மத்திய பிரதேச அரசின் அரசினர் சங்கீதக் கல்லூரியாக முழுமைப் பெற்று இன்றும் நடந்து வருகிறது. பண்டித பாத்கண்டே குவாலியரிலேயே தங்க இசையாவிடினும் அங்கு அவ்வப்போது சென்று பள்ளியின் வளர்ச்சியில் அக்கறை செலுத்தினர். 1933ஆம் ஆண்டு வரை, ஆண்டுதோறும், இரண்டு மூன்றுமுறை அங்குப் போய் வந்திருக்கிறார். அதே போல, பரோடாவுக்கும் வருடம்

இரண்டு மூன்று தடவை சென்று பரோடா சம்ஸ்தான சங்கீதப் பள்ளி வகுப்புக்களைப் பார்வையிட்டு வந்தார். இப்பள்ளிகளின் நடப்பு, வளர்ச்சி பற்றி முறையாக அறிக்கைகள் தயாரித்தளித்தார்.[1]

காலே நாஸிர் கான் ராம்பூர் தர்பாரில் சம்ஸ்தான வித்துவானாகச் சேர்ந்தார். ஆலாபனை செய்வதிலும் துருவ பதங்கள் பாடுவதிலும் உதயபுரைச் சேர்ந்த உஸ்தாத் ஜாகிருதீன் கானிடம் அவர் பயிற்சி பெற்றவர். பாத்கண்டேயுடன் கொண்ட தொடர்பினாலும் பிரபலமானவர். இசைஞானமும், ராக விதிகளில் புலமையும் ஒருங்கே யமைந்த பாடகன் எனப் பிரசித்தி பெற்றிருந்ததால் ராம்பூர் நவாப் அவரைத் தம் பணியில் அமர்த்தியிருந்தார். ராம்பூர் தர்பாருடன், ராஜா நவாப் அலியும் தொடர்பு கொண்டிருந்தார். ராஜா சாகிப், காலே நஜீர் கான் இருவரிடமிருந்தும் பாத்கண்டேயைப் பற்றி நிறையக் கேள்விப்பட்டிருந்த ராம்பூர் நவாப், ஆவல் கொண்டு அவரை ராம்பூர் வரும்படி அழைப்பு விடுத்தார். ராம்பூர், இசைக் கலைக் கேந்திரங்களில் ஒன்று. முன்னோர் காலம் முதற்கொண்டு நவாபின் குடும்பத்தினர் இசைக் கலை ஆதரவாளர்கள் ஆவர். தவிர, தான்ஸேன் மரபில் எழுந்த ஸேனியா கரானாவில் ஈடுபட்டவர்கள். தர்பார் பாடகரான உஸ்தாத் வஜீர் கான், தான்ஸேனின் நேர் சந்ததியில் (பெண் வழியில்) வந்தவர். நவாபும் விஷய ஞானம் உள்ள இசையாளர். வஜீர் கானை நவாப், தம் குருவாகக் கொண்டார். நவாபின் ஒன்றுவிட்ட சகோதரரும், சம்மன் சாகிப் எனப்பட்டவருமான இளவரசர் ஸாதத் அலி

[1] மாதவ சங்கீத வித்தியாலயத்தைப் பற்றிய அவரது மேற்பார்வை அறிக்கைகளைத் திரட்டி, கைராகட் இந்திர கலா சங்கீத விச்வவித்தியாலயாவின் துணைவேந்தர், ஓர் புத்தகமாகச் சமீபத்தில் வெளியிட்டிருக்கிறார்.

கானும் கலைப்பண்பு மிக்கவர். 'சுர–சிங்கார்' வாத்தியத்தை இசைப்பதில் நிபுணர். 'ரபாப்' இசைக் கருவியைக் கையாண்டு வந்த வயதுமுதிர்ந்த வித்துவானான முகமது அலி கானும் ராம்புரில் இருந்தார். இவர் தான்ஸேன் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். வஜிர் கான், முகமது அலிகான் இருவருக்கும் தான்ஸேன் மரபில் பதிந்த துருவ பதங்கள், ஹோரிகள் நிரம்பத் தெரியும். சம்மன் சாகிப், முகமது அலி கானைக் குருவாக ஏற்று அவரிடமிருந்து துருவ பதங்களும் ஹோரிகளும் கற்றார். ராஜா நவாப் அலியும் இவற்றை முகமது அலியிடமிருந்தே கற்றார்.[1]

ராம்புருக்கு வந்த பண்டித பாத்கண்டே நவாபுடன் நெருங்கிப் பழகினார். நாளடைவில் இருவரிடையே ஆழ்ந்த நட்பு வளர்ந்தது. நவாபுடனும் அவரது வித்துவான்களுடனும் சங்கீத சித்தாந்தம், செயல்முறைகள் பற்றிச் சர்ச்சைகள் பல நிகழ்த்தினார். வழக்கிலுள்ள இந்துஸ்தானி சங்கீதத்திற்கேற்ப தாம் வகுத்த கருத்தியலை விளக்கினார். அதற்கு எதிர்ப்பும், குற்ற விமரிசனங்களும் பழமையின் பிடிவாதம் காரணமாக எழுந்தது இயற்கையே. தான்ஸேன் காலத்திலிருந்தே சம்பிரதாய சுத்தமான இசைப்பாணியில் தோய்ந்த ஐதிகக் கோட்டையாயிற்றே ராம்பூர்!

இருப்பினும், பாத்கண்டே அகட விகட சாமர்த்திய சாலியல்லவா? தம் கருத்துக்களைச் செயல் முறையில் தெள்ளிய உவமைகளுடன் அவர்கட்கு விளக்கினார். உதாரணமாக, வஜிர் கானே வீணையில் வாசித்த சில ஆலாபனை, சஞ்சாரங்களை எடுத்துக்கொண்டு, வஜிர் கான் வாசித்தது தாம் வடித்தெழுதிய விதிகளையொட்டியே

---

[1] ராஜா நவாப் அலி தமது 'மாரிஃ – உன் – நகமாத்' தொகுப்பின் இரண்டாம் பாகத்தில் இப் பாரம்பரியப் பாடல்களைச் சேர்த்து வெளியிட்டார்.

பிசகாமல் இழைவதையும், வித்தியாசம் ஏதும் கிடையாது என்பதையும் உணர்த்தினர். ஸ்வரக் குறிப்புக்கள், இசைக் கோட்பாடுகள் இவற்றின் அவசியம் ஆகியவையும் விவாதிக்கப்பட்டன. இசைப் பிரியரும், நாசூக்கு நிறைந்த இசைக்கலைஞருமான நவாபைத் தம் கருத்துக்கு இணங்க வைத்தது பாத்கண்டேயின் சாமர்த்தியத்திற்கோர் சான்று. நவாப் சாகிப் அவரை ராம்பூரிலேயே தங்கியிருக் கும்படி கேட்டுக்கொண்டதுமல்லாது, அவரும் தம் தர்பாரைச் சேர்ந்தவராகவே கருதல் வேண்டும் எனவும் அன்புடன் பணித்தார்.

பாத்கண்டே ராம்பூரில் தங்கிச் செயலாற்றியதை யொட்டி ஒரு ருசிகரமான சம்பவம் கூறப்படுகிறது. அது அவரது இசைப் பண்பை மட்டுமன்றிப் புதுக்கருத்துக்கு எதிராக ஐயமும், பகையும் நிறைந்த சூழ்நிலையை விவகார ரீதியில் சமாளிக்க வல்ல சாதுர்யத்தையும் காட்டுகிறது. பாத்கண்டே சமத்காரமாகப் பேச வல்லவர். வேடிக்கை யாகவும், நகைச்சுவை மணக்கவும் பேசி இக்கட்டான நிலையைக் கடப்பார். நவாபின் குருவான உஸ்தாத் வாஜிர் கான் ஏராளமான மூல துருவ பதங்கள், ஹோரிகள் சேகரித்து வைத்திருந்தார். அவை தான்ஸேன் காலம் தொட்டுக் குடும்ப வழிவழியாக வந்தவை. குடும்பப் பொக்கிஷமாகக் கருதிய இவற்றை வாஜிர் கான், பாத் கண்டேயிடம் கொடுக்க விரும்பாதது இயற்கையே. வாஜிர் கான் நவாபின் குருவாக இருப்பினும் தர்பார் வித்துவானு கையால் நவாபிடம் வேலைக்கமர்ந்தவரும் ஆவார். இந் நிலையைத் தீர யோசித்த பண்டித பாத்கண்டே, தாம் வேண்டுவதை அடையச் சிறந்த வழி, நவாப் சாகிபின் உதவியிலும், ஒத்துழைப்பிலும் இருக்கிறது என முடிவுக்கு வந்தார். நவாப் தாமே ஒரு சிறந்த பாடகர் அல்லவா? ஆகவே பாத்கண்டே தம்மைச் சீடராக ஏற்கும்

படி வேண்டினார். நவாப் இதனை ஒரு பெரும் கௌரவமாகக் கருதினார். ஏனெனில், அந் நாட்களில் சீடனாக ஏற்பது முக்கியமானதோர் நிகழ்ச்சி. பாத்கண்டேயைப் போன்ற ஒரு சீடரைப் பெறுவது குருவுக்கே பெருமை தரும் விஷயம். நவாபிடமிருந்து பண்டிதஜி பாடம் கற்கலானார். நாட்கள் சில கழிந்தன. ராம்பூர் பரம்பரையின் இசைப் பொக்கிஷங்கள் ஸ்வரக்குறிகளுடன் சங்கீத நூல்களாக வெளியிடப்பட்டால் அவற்றை இசைப் பிரியர்கள் நிரந்தரமாக அனுபவிக்க இயலும் என்ற தம் அவாவை நவாபிடம் தெரிவித்தார். நவாபும் மகிழ்ச்சியுடன் அதனை ஆமோதித்து, பண்டித பாத்கண்டேயுக்கு வேண்டியதைக் கொடுத்துதவுமாறு வாஜிர் கானுக்குக் கட்டளையிட்டார். எஜமான் உத்தரவிடும்போது பணியாளனுக்கு வேறு வழியில்லாமற் போயிற்று. விலை மதிக்கவொண்ணா வெளியாகா ராகங்களின் துருபத்கள், ஹோரிகள் திரட்டை பாத்கண்டே இவ்வாறு பெற்றார்.

இரண்டாம் அகில இந்திய சங்கீத மகாநாடு 1918ஆம் ஆண்டு டிஸம்பரில் ராம்பூர் நவாபின் தலைமையில் தில்லியில் கூடியது. திரு. பிரிஜ்கிஷன் கௌல் இம் மகாநாட்டின் செயலாளர். மத்திய இந்துஸ்தானி இசைக் கழகம் ஒன்றைத் தில்லியில் நிறுவுவதற்கான யோசனை முதன்முறையாக இம் மகாநாட்டில் பிரேரேபிக்கப்பட்டது. இதற்கான திட்டமும் ஆலோசனைக்கு வந்தது. இந்த நிறுவனத்திற்கான செலவுகளில் பெரும் பகுதியைத் தாம் ஏற்பதாக நவாப் வாக்களித்தார். துரதிருஷ்டமாக இத் திட்டம் நிறைவேறவில்லை.

அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டின் மூன்றாம் சபை நவம்பர் 1919 இல் பனாரஸில் கூடியபோது மத்திய இசைக் கழகத் திட்டம் மறுபடியும் விவாதிக்கப்பட்டது. திருமதி அதியா பேகம் ஃபைஜீ ரஹீம் ஒரு திட்டம் சமர்ப்பித்தார்.

ஆனால் பத்து பதினைந்து லட்ச ரூபாய்ச் செலவினங்கள் கொண்ட அப் பெரும் திட்டம் நடைமுறையில் அசாத்திய மெனக் கைவிடப்பட்டது.

இரண்டாவது, மூன்றாவது மகாநாட்டுக் கலந்துரையாடல்களில் வழக்கம்போல் திறனாய்வுக் கட்டுரைகள், விவாதங்கள், இசை நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றன. பாரதத்தின் சிறந்த பாடகர்கள், வாத்திய வித்துவான்கள் அனைவரும் இவற்றில் கலந்துகொண்டனர். உஸ்தாத் ஃபையாஜ் ஹுஸைன் கான், ஜாகிருதீன் கான், நாஸிருதீன் கான், அல்லா பந்தே கான், முறையாகில் கான் பீன்கார், இம்தாத் கான், அவருடைய பிள்ளைகள் ஸாதிக் அலியும் இனயத் கானும், ஃவிதா ஹுஸேன் கான் (ஸரோத் வித்வான்), முஷ்டாக் ஹுஸைன் கான், சரோத் இசையாளர் ஹபீப் அலி கான், பர்க்கதுல்லா, பண்டித விஷ்ணு திகம்பர் ஆகியோரும் மகாநாட்டிற்கு வந்திருந்தனர்.

தில்லியில் இரண்டாவது மகாநாட்டின்போது பண்டித பாத்கண்டே முக்கியமான வித்துவான்கள் அனைவரையும் அழைத்துச் சில ராகங்கள் பற்றிய முரண்பாடான அபிப்பிராயங்களைக் குறித்து விவாதிக்கச் செய்தார். இதன் விளைவாக அவர்கள் ஒப்புறவான முடிவுக்கு வந்து, அந்த ராகங்களுக்கான விதிகளும் வரையறுக்கப்பட்டன. தமது **'இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி'**யின் நான்காம் பாகத்தில்[1] பாத்கண்டே இவ்விதிகளைச் சேர்த்திருக்கிறார். அகில இந்திய இசை மகாநாடுகளின் பொதுமேடை வித்துவான்கள் இம்மாதிரியான கருத்தரங்குகளில் பங்குகொள்ள வேண்டும் என்பது பாத்கண்டேயின் குறிக்கோள். சாதாரணமாக வித்துவான்கள் இவ்வித விவாதங்களில் கலந்துகொள்ளத் தயங்குவர்.

---

[1] மூல மராத்தி பதிப்பின் 367ஆம் பக்கத்தில் காணப் படுகிறது.

ஏனெனில், விலையற்ற மாணிக்கங்களெனத் தாம் காத்து வரும் பாரம்பரிய சாஹித்தியங்களை, சக வித்துவான்களின் முன்னிலையில் விளக்கத் தயக்கம் ஒருபுறம்; ஆட்சேபம் எழுப்புவார்களோ என்ற பயம் மற்றொருபுறம். சங்கீத மகாநாடுகளையொட்டி நடந்த வித்துவான்களின் கருத் தரங்கு தில்லியில் மட்டும்தான். அதன்பின் லக்னோவில் 1924 இல் நடந்த நான்காம் சங்கீத மகாநாட்டின்போது அவ்வித அரங்கைக் கூட்ட பாத்கண்டே முயற்சி செய் தார். ஆனால் வித்துவான்களில் சிலர் எழுப்பிய இடையூறு களினால் அவ்வெண்ணத்தைக் கைவிட நேர்ந்தது. பிந்தைய வருடங்களில் கான்பூரிலும், ஆஜ்மீரிலும் நடந் தேறிய சங்கீத மகாநாடுகளின்போது (நானும் இம்மகா நாடுகளில் கலந்துகொண்டேன்) திரும்பவும் கருத்தரங் கிற்கான முயற்சிகள் நடைபெற்றன. ஆனால் மேற் சொன்ன காரணங்களால் அம்முயற்சிகள் வெற்றி பெறவில்லை. '**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**'யின் நான்காம் பாகத்தில் தில்லியில் நடந்த கருத்தரங்கைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், வரும் ஆண்டுகளில் இம்மாதிரிச் சபைகளை நிகழ்த்துவதிலுள்ள தவிர்க்கவொண்ணாச் சிரமங்களை பாத்கண்டே சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இந் நான்காம் பாகம் 1932ல் பிரசுரமாயிற்று. லக்னோவில் அகில இந்திய சங்கீத மகாநாடு நடந்து சில வருடம் கழிந்த பின்னர் அப்பகுதி எழுதப்பட்டது.

'**கிரமிக் புத்தக மாலிகை**' தொகுப்பு வெளிவரத் தொடங்கியதும் '**கீதமாலிகை**' தொடர் நின்றுவிட்டது. '**கிரமிக்**' தொகுப்பில் அடுத்தடுத்த பாகங்களும், ஏற்கனவே வெளியான பாகங்களின் புதிய விரிவான பதிப்புக்களும் பிரசுரமாயின. நாடெங்கும் இவற்றிற்கு நிறைய கிராக்கி. புத்தக விற்பனை மூலம் கிடைத்த வருவாய் அனைத்தும், புதிய பதிப்புக்களையும் ஏனைய

பாகங்களையும் அச்சடித்து வெளியிடுவதன் பொருட்டே செலவிடப்பட்டது. பாத்கண்டே சங்கீத பதிப்பக டிரஸ்ட் என்ற பெயரில் ஒரு பொறுப்புக்குழு உருவாக்கப்பட்டது. பண்டித பாத்கண்டே, சங்கர் ராவ் கர்னுடு, பாலசந்திர எஸ், சுக்தாங்கர் உட்பட மற்றும் சிலர் இக்குழுவின் உறுப்பினர்களாயினர். விற்பனைப் பணம் அனைத்தும் மேலும் இசை நூல்கள் பிரசுரிப்பதற்காகவே செலவிடப் படவேண்டும் என்பதே இந்த டிரஸ்ட்டின் நோக்கம்.

VII

அகில இந்திய சங்கீத மாநாட்டின் நான்காம் மன்றம் லக்னௌவில் டிஸம்பர் 1924 இல் கூடியது. வழக்கம்போல, பண்டித பாத்கண்டேயின் ஏற்பாடுகளையொட்டியே நடைபெற்றது. அச்சமயம் ஐக்கிய மாகாண சர்க்காரில் கல்வி மந்திரியும், பெரும் தாலுக்தாரருமான காலஞ்சென்ற ராய் ராஜேஸ்வர் பலியின் உறவினருமான ராய் உமாநாத் பலி என்பார் இம்மாநாடு நடத்துவதில் பாத்கண்டேயுக்கு வெகுவாக உதவினார். துரியாபாத்தைச் சேர்ந்த இக்குடும்பத்தினர் கலை, இசை இவற்றில் பெரிதும் ஆர்வம் கொண்டவர்கள். வித்துவான்கள் பலர் அவர்களது பணியில் இருந்தனர். அவர்கள் ஆதரவு அளிக்கும் உஸ்தாதிடமிருந்து ஓரளவுச் சங்கீத பயிற்சியும் பெற்றவர்கள். ராய் உமாநாத் பலி, பாத்கண்டேயையும் அவரது இசைப் பணியையும் பற்றி ராஜா நவாப் அலி வாயிலாக அறிந்திருந்தார். தில்லியில் நடந்த இரண்டாம் சங்கீத மகாநாட்டிற்கும், பனாரஸில் நடந்த மூன்றாம் மாநாட்டிற்கும் அவர் வந்திருந்தார். ஐக்கிய மாகாணத்தில் ஓர் சங்கீத ஸ்தாபனத்தை நிறுவவேண்டுமென அவர் மனத்தில் வெகு காலமாக எண்ணம் இருந்து வந்தது. பாத்கண்டேயை முதன் முதலில் சந்திக்க நேர்ந்தபோதே தம் எண்ணத்தை அவரிடம் தெரிவித்திருந்தார். ஆனால் அச்சமயம் தில்லியில், ஸ்தாபனம் ஒன்றை நிறுவுவதற்கான பிரேரணை, மகாநாட்டின் ஆலோசனைக்கு வர இருந்தது. ஆகவே இவ்விஷயத்தைப் பிற்பாடு கவனிக்கலாம்

என்று பண்டித பாத்கண்டே ஒத்திப்போட்டுவிட்டார். உமாநாத் ராய், பாத்கண்டேயுக்கு எழுதிய கடிதங்களில் தம் யோசனையை வற்புறுத்திய வண்ணமிருந்தார். நான்காவது அகில இந்திய சங்கீத மாநாட்டை லக்னோவில் கூட்டலாமெனக் கூறி, பாத்கண்டேயை லக்னோவுக்கும் தரியாபாதுக்கும் வரும்படி அழைத்தார். பாத்கண்டே அதற்கிணங்க அங்குச் சென்றபோது மாநாட்டிற்கான திட்டம் பேசி முடிவு செய்யப்பட்டது. மாநாடு நடத்தும் பணியை உமாநாத் பலியும், ராஜா நவாப் அலியும் மேற்கொண்டு நடத்தினர்.

சரித்திர சம்பந்தமானதும், வனப்பு மிகுந்ததுமான கைஸர்பாக் பாராதரியில் மாநாடு நிகழ்வுற்றது. கல்வி மந்திரி ராய் ராஜேஸ்வர் பலி தமது உறவினரின் முயற்சிக்கு வேண்டிய உதவி புரிந்தார். அவர், அந்நாள் ஐக்கிய மாகாண கவர்னரான ஸர். வில்லியம் மாரிஸ் துரையின் நெருங்கிய நண்பர் ஆவார். கவர்னரையும் மாநாட்டில் சிரத்தை கொள்ளச் செய்தார். மாரிஸ் அவர்கள், கீழ்த்திசைக் கலை, கலாசாரம் இவற்றில் ஈடுபாடு உள்ளவர். தாம் ஆதரவு அளிப்பதாக வாக்களித்து மாநாட்டிற்குத் தலைமை வகிக்கவும் இசைந்தார். மாநாட்டின் செலவுக்காக ரூ. 500 நன்கொடை வழங்கினார். மேலும் நிதி வழங்கும்படி மாகாண தாலூக்தார்களும், ஜமீன்தார்களும் கேட்டுக்கொள்ளப்பட்டனர். பண்டித பாத்கண்டே நிகழ்ச்சிநிரலைத் தயாரித்தார். மாநாடு மிக விமரிசையாய் நடந்தேறியது. பந்தல் கொள்ளாமல் கூட்டம். குறைந்தது 5,000 பேர்கள் மகாநாட்டில் கலந்துகொண்டனர். மாநாட்டையொட்டிச் சித்திரக் கண்காட்சியொன்றும் அமைக்கப்பட்டது. திறனாய்வுத் தாள்கள் படிக்கப்பெற்றன. சங்கீத சர்ச்சைகள் நிகழ்ந்தன. இவற்றையடுத்துப் பழுத்த வித்துவான்களின்

சங்கீதக் கச்சேரிகள் வேறு. இம்மாநாட்டில் கலந்து கொண்டு நிகழ்ச்சிகளில் பங்கு பெறும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது. இந்நான்காம் மகாநாடு பெரும் வெற்றி எனலாம். வட இந்தியாவெங்கும் சங்கீதத்தின் பெருமை முழங்கியது.

அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டின் ஐந்தாவது மன்றம் 1925 ஆம் ஆண்டு டிஸம்பரில் திரும்பவும் கைஸர் பாக் பாராதரியில் நடைபெற்றது. பாத்கண்டேயின் காலத்திற்குள் நடந்த கடைசி மகாநாடும் இதுதான். இசைப்பயிற்சிக்கான ஒரு ஸ்தாபனத்தை லக்னோவிலேயே நிறுவுவதற்கான தீர்மானமொன்றை நிறைவேற்றுவதே இம்மாநாட்டின் முக்கிய நோக்கம். தீர்மானம் எல்லோராலும் வரவேற்கப்பட்டு ஒருமனதாக நிறைவேறியது. இதன்பின் சில மாதங்களில்—ஜூலை 1926 இல்—கைஸர் பாக் வீதியில், தோப் வாலி கோடி எனப்படும் இடத்தில் சங்கீத வகுப்புக்கள் துவங்கின.

செப்டம்பர் 16, 1926 இல் கைஸர்பாக் பாராதரி ஹாலில், கவர்னர் முன்னிலையில் சங்கீத வகுப்புக்கள் ' மாரிஸ் காலேஜ் அப் ஹிந்துஸ்தானி மியூஸிக் ' என்ற பெயர் சூடியது. வகுப்புக்களில் கற்பிக்கப்பட்ட ஸ்வர ஞான பாடங்களை விளக்கும் சிறு இசைநிகழ்ச்சி யொன்றும் அன்று அரங்கேறியது. மாரிஸ் அவர்கள் அதன் பின் மற்றோர் முறை வகுப்புக்களுக்கு விஜயம் செய்து, கற்பிக்கும் முறையையும் ஸ்தாபன வளர்ச்சி யையும் கண்டு மகிழ்ந்தார்.

பண்டித பாத்கண்டேயின் தூண்டுதலின் பேரில் நானும் லக்னோ கல்லூரியில் சேர்ந்தேன். பரோடா, குவாலியர் சம்ஸ்தான சங்கீதப் பள்ளிகளில் உள்ளது போன்ற பாடத் திட்டம் இங்கும் வகுக்கப்பட்டது. **'கிரமிக் புத்தக மாலிகை'** வரிசை, வகுப்புக்களுக்கேற்பப்

பாட புத்தகங்களாயின. பம்பாய் மாகாணத்தின் உதவி ஸ்கூல் இன்ஸ்பெக்டராக இருந்து ஓய்வு பெற்ற மாதவ ராவ் ஜோஷி (தாதா சாகிப் ஜோஷியின் சகோதரர்) இக்கல்லூரியின் பிரின்ஸிபாலாக நியமிக்கப்பட்டார். ஜோஷி அவர்கள் இசைப் பற்றுள்ளவர்; பாரம்பரியப் பாடல்கள் சிலவற்றைக் கற்றிருந்தார். பள்ளி நிர்வாகத்தில் அனுபவமுள்ளவர். கல்லூரியின் முதல் ஆசிரியர்க் குழுவில் என்னைத் தவிர மற்றும் இருந்தவர்கள்: குவாலியர் சங்கீதக் கல்லூரியில் வாய்ப்பாட்டில் பட்டம் பெற்ற ஜி. என். நாதூ, லக்னோவின் துருவபதப் பாடகரான அகமத் கான், சாரங்கி வித்துவான் பாகரலி கான், லக்னோவின் பிரபல தபலாக்காரரான ஆபித் ஹூஸைசன் ஆகியோர். சில மாதங்களுக்குப் பிறகு ஹைதராபாத் (தக்ஷிணத்தின்) நான்ரஸ் கான் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த முகமது சித்தியின் மகனை பாபா நாஸிர், ஸாதிக் அலி கானின் சீடரும் வயது முதிர்ந்த வித்துவானுமான சோடே முன்னே கான், நாஞ சாகிப் பான்ஸே மரபில் பக்வாஜ் இசைப்பவரான சகராம்ஜி குரவ், குவாலியர் மாதவ் சங்கீதக் கல்லூரி பட்டதாரியான பி. எஸ். பாடக் ஆகியோரும் ஆசிரியர்க் குழுவில் சேர்ந்தனர். சிதார் இசைப்பதில் வல்ல ஹமீத் ஹூஸைசன் கான் சில ஆண்டுகளுக்குப்பின் சேர்ந்தார். இவ்வாறு சிறந்த ஆசிரியர்க் குழுவைப் பெற்ற மாரிஸ் சங்கீதக் கல்லூரி சீராக முன்னேறியது. கல்லூரியின் வளர்ச்சியை மக்கள் அறிவதன் பொருட்டு ஆசிரியர்களும், மாணவர்களும் கல்லூரியில் அவ்வப்போது இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்தினர். பாத்கண்டே 1927 வரை லக்னோவிலேயே தங்கினார். ஆசிரியர்க் குழுவைச் சேர்ந்தோருக்கு கல்லூரிக் கட்டடத்திலேயே தங்குவதற்கு இடம் அளிக்கப்பட்டிருந்தது. பாத்கண்டே லக்னோவில் தங்கியிருந்த காலம் வரை, அவர்

மேற்பார்வையில் கல்லூரி இயங்கியது. சில வகுப்புக் களைத் தாமே எடுத்து நடத்துவார். சங்கீத சித்தாந்தம் பற்றிச் சிற்றுரைகள் நிகழ்த்துவார். கல்லூரி துவங்கு வதற்கு உள்ளூர் மக்களிடையே பெரும் வரவேற்பு இருந்தது. லக்னோ பல்கலைக் கழகத்தின் பேராசிரியர் தூர்ஜடி பிரசாத் முகர்ஜி, பிரபல சினிமா நடிகர் பஹாடி ஸான்யால், காலஞ்சென்ற டாக்டர் எச். என். ஹுக்கூ ஆகியோர் இக்கல்லூரியின் குறிப்பிடத்தக்க முதல் மாணாக்கருள் சிலர். மறு வருடமே ஏராளமான பேர் கல்லூரியில் சேர விண்ணப்பித்தனர். தோப்வாலி கோடி யில் அதிக வகுப்புக்களுக்கு இடமில்லாமற் போகவே அதை அடுத்த சாந்தினி வாலி என்ற கட்டிடமும் வாடகைக்கு எடுக்கப்பட்டது. இக் கட்டிடத்தில் பண்டித பாத்கண்டே தமக்காக ஒரு தனி அறையை வைத்துக் கொண்டு தமது ஆராய்ச்சியையும், எழுதும் பணியையும் தொடர்ந்தார்.

கைஸர் பாக் வீதியில் பழைய கௌன்ஸில் கூடம் இருந்த அரசாங்கக் கட்டிடத்திற்குச் செப்டம்பர் 1928இல் கல்லூரி இடம் மாறியது.

1928–33 ஆண்டுகளில் பாத்கண்டே ஆண்டு தோறும் இரு முறையேனும் கல்லூரிக்கு விஜயம் செய்து வந்தார். பரோடா, குவாலியர் சம்ஸ்தானங்களின் சங்கீதக் கல்லூரிகளுக்கும் இவ்வாண்டுகளில் சென்று வந்தார், குவாலியர் வித்துவான்கள் அனுசரிக்கும் வெவ்வேறு பாணிகளிடையே உள்ள வித்தியாசங்களைத் தவிர்க்கவும் பாட புத்தகங்களில் பிரசுரிக்கத் தக்க ஸ்திரமான பாணியை உருவாக்கவும் எண்ணம் கொண்ட பாத் கண்டே, மாதவ் சங்கீதக் கல்லூரியின் ஆசிரியர்க் குழாமைச் சேர்ந்த ராஜாபய்யா, கிருஷ்ணராவ் தாதே,

பாஸ்கர் ராவ் காண்டேபார்கர், கோகலே ஆகியோரை ஹரித்துவாருக்குக் கூட்டிச் சென்றார். அங்கு அவர்களுடன் சேர்ந்து சுமார் ஒரு மாத காலம் ஆராய்ந்து, அப்பாடல்களை ஸ்திரமாக முறைப் படுத்தினர். அதன் பின் அவை பிரசுரிக்கப்பட்டன.

மாரிஸ் சங்கீதக் கல்லூரி நிறுவப்பட்ட காலத்திற்குள் பண்டித பாத்கண்டே தம் வாழ்நாள் லட்சியத்தின் பெரும் பகுதியை நிறைவேற்றிவிட்டார். அச்சமயம் **'இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி'** யின் நான்காம் பாகத்தைத் தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். 1930 க்குள் அதுவும் முடிவுற்று, 1932 இல் பிரசுரமாயிற்று. **'சங்கீதம்'** என்ற பெயரில் மாரிஸ் சங்கீதக் கல்லூரி கால்--ஆண்டு சஞ்சிகையொன்றை 1930 இல் துவக்கியது. ஆங்கிலத்திலும், இந்தியிலும் கட்டுரைகள் தாங்கி ஆறு இதழ்கள் வெளிவந்தன. ஆனால் பணவசதி போதாமல் அதன்பின் நின்று விட்டது. இச்சஞ்சிகையில் இசை சம்பந்தமான கட்டுரைகளை பாத்கண்டேயும் எழுதி வந்தார். '15 -- 18 நூற்றாண்டுகளில் வழக்கிலிருந்த முக்கியமான சங்கீத முறைகள் வேற்றுமை ஒப்பிட்டு ஆராய்ச்சி' என்ற தலைப்பில் தொடரொன்று இணைப்பிதழாக இச் சஞ்சிகையுடன் வெளிவந்தது. இத்தொடர் முழுவதும் 1940 இல் புத்தகமாகப் பிரசுரமாயிற்று. சங்கீதக் கல்லூரியில் பயின்று வந்த ஹேமேந்திர லால் ராய், பி. ஏ., ரவீந்திர லால் ராய், பி. எஸ். ஸி., ஆகிய இரு வங்க மாணவர்கள் இச் சஞ்சிகையை நடத்தப் பெரிதும் ஒத்துழைத்தனர். அவ்விரு சகோதரர்களும் கல்கத்தா பல்கலைக் கழகப் பட்டதாரிகள். சங்கீதக் கல்லூரியில் 1930 இல் சேர்ந்து வாய்ப்பாட்டில் ஐந்து வருடப் படிப்பைப் பூர்த்தி செய்து 1936 இல் 'சங்கீத

விசாரத்' பரிக்ஷையில் தேறினர்.[1] மாரிஸ் கல்லூரிக்கு பாத்கண்டே வரும்போதெல்லாம் இவ்விரு சகோதரர்களும், அவரை அடிக்கடிச் சந்திப்பது வழக்கம்.

ஏனைய இசை ஸ்தாபனங்களிலும், வானொலி நிலையங்களிலும் முக்கிய பதவிகள் வகித்தவர்கள், வகித்து வருபவர்கள் பலர் இச் சங்கீதக் கல்லூரியில் படித்துப் பட்டம் பெற்றவர்களே.

பிற்காலத்தில் பாத்கண்டே இக்கல்லூரிக்கு 1933இல் ஒரு தரம் விஜயம் செய்தார். அவர் பம்பாய் திரும்பியதும் பக்கவாத நோய் கண்டு திடீரென ஒருநாள் காலை கீழே விழுந்தார். மூன்று வருட காலம் படுத்த படுக்கையாகக் கிடந்தார். 1936 ஆம் ஆண்டு செப்டம்பர் 19 ஆம் தேதி விநாயக சதுர்த்தி தினத்தன்று தம் எழுபத்தாறும் வயதில் காலமானர்.

---

1 இவ்விருவரும் காலமாகிவிட்டனர். ரவீந்திர லால் ராய் தில்லி பல்கலைக் கழகச் சங்கீதப் பள்ளித் தலைவராகப் பணியாற்றியவர்.

VIII

ஒலி பற்றிய நவீன சித்தாந்தங்களின் வாயிலாகப் பழமையான சங்கீத சம்பந்தமான சம்ஸ்கிருத கிரந்தங்களை விவரித்துரைக்கும் முயற்சிகளை பாத்கண்டே எதிர்த்தார். ஆயினும் பழுத்த வித்துவான்கள் நிதர்சனமாகப் பாடிக் காட்டுமளவிற்கு பாரத சங்கீதத்தின் தற்கால ஸ்வர ஸப்தகத்தை சாஸ்திரிய ரீதியில் வகை பிரித்து விளக்கம் கூறும் முயற்சிகளுக்கு அவர் ஒருபோதும் ஆட்சேபம் எழுப்பியதில்லை. அவர் வகுத்த நியதிகளையொட்டி உருவாக்கிய ஸ்வரஸப்தகம், ராகங்களை விளக்குவதற்காகக் கொடுக்கப்பட்ட பெயர் பட்டியலே அன்றி வேறல்ல. ஸ்வரஸப்தகத்திற்குக் குறிப்பாக, விகிருத ஸ்வரங்களுக்கு அவர் வகுத்த ஸ்வரங்கள் ஆகிய அளவுகள், ராகத்தின் திருத்தமான ஆரோகண அவரோகணங்களில் அவை எட்டக் கூடிய எல்லைகளே ஆகும். உதாரணமாக, கோமள காந்தாரத்தின் பரப்பு சுத்த ரிஷபம், சுத்த காந்தாரம் இவ்விரண்டிற்குமிடையே அமையப்பெற்றுள்ளது. அதன் சுருதிபேத சஞ்சாரம் சுத்த ரிஷபத்திற்கும் சுத்த காந்தாரத்திற்குமிடையே ராகத்தின் தேவைக்கொப்ப அடங்கியுள்ளது. மற்றும், தர்பாரி கானடாவில் கோமள காந்தாரம் உள்ளது. ஆனால் அது அந்த ஸ்தானத்தின் கீழ் எல்லையிலுள்ளது. 'ரி' யுடன் தொடர்ந்து பாடப்படும்போது சுத்த ரிஷபத்திற்குச் சற்று மேலே தங்குகிறது. உண்மையில் அதன் நிர்ணய சுருதிக்கும் (விநாடிக்கு 288 ஒலிச் சலனங்கள்) கீழ் எல்லைக்கு

மிடையே சஞ்சரிக்கிறது. அதே ராகத்தில் மத்தியமத்துடன் பிடிக்கப்படும்போது இக் கோமள காந்தாரமே சற்றே மேல் சுருதி எல்லையில் இயங்குகிறது. விளக்கம் பின்வருமாறு:

நீ ஸா ரி ரி க
த நீ ஸா ரி , ரி க க க, ரிஸா ரி ஸா

மேற்சொன்ன உதாரணத்தில் கோமள காந்தாரத்தின் சுருதி விஸ்தாரம் எல்லையின் அடிப்படை வரையிலும், பின்வரும் வரிசையில் மேல் எல்லையின் உச்சி வரையிலும்.

ம ம ம ஸா
ம ப க க க, ம , ரி, ஸா

இவ்வாறே, லலித ராகத்தின் தீவிர 'ம' வை இரு சுத்த மத்தியமங்களுக்கிடையே நிறுத்தும் போது கீழ் சுருதி எல்லையிலும், உத்தராங்கத்தில் மேலே எழும்போது மேல் சுருதி எல்லையிலும் இடம் பெறுகிறது. இந்த அனுபவ ரீதியான விபரங்களை குரு மூலமாகவோ அல்லது சிறந்த வித்துவான் பாடிக்காட்டுவதன் மூலமாகவோ தான் கற்றறிய முடியும் என்பது அவரது கருத்து.

மொழி, சங்கீதம் இரண்டிலும் இலக்கணம், லிபி இவற்றின் எல்லைகளை பண்டித பாத்கண்டே அறிவார். மொழியை நேரடியாகப் பேசிக் கற்பதும், சங்கீதத்தை வழக்கிலுள்ளபடி இசைத்துக் கற்பதும் மிக அவசியம் என்கிற உண்மையை நன்குணர்ந்தவர். படித்துத் தெரிந்துகொள்ள முடியாத, சூசகமாக, ஆசிரியர்—மாணாக்கர் இழைந்து அனுபவபூர்வமாக அறியவேண்டியவை அனேகம் என்றும் அவருக்குத் தெரியும். அவரது கருத்தியல்கள், இசைக் குறியீடுகள் (ஸ்வரலிபி) இவை எலும்புக்கூடுபோன்றதோர் ஆதாரப் பின்னலே. இசையோ, மாணாக்கன் தன் குரு அல்லது பாடகன் பாடுவதைக்கேட்டு

முறையாகப் புரிந்துகொண்டு பயிலுவதை எளிதாக்கவே அவை வகை செய்கின்றன. மேலும், அடிப்படையான தொடர்ச்சியை அளிப்பதன் மூலம் சங்கீதம் சிதைவுறாமல் தலைமுறை தலைமுறையாகப் பாதுகாக்கப்படுவதற்கும் அவை ஓர் சாதனம்.

சங்கீத சித்தாந்தத்தின் நிலையைப் பற்றி தாம் ஆராயத் தொடங்கிய காலத்தில் பாத்கண்டே பின்வருமாறு எழுதுகிறார் :—" முகலாயப் பேரரசர் காலத்தில் வட இந்தியாவில் சங்கீதக்கலை வளமைப் பெற்றது என எல்லோரும் சொல்லுகிறார்கள். இது உண்மையாக இருக்கலாம். ஆயினும், பண்டைய சம்ஸ்கிருத சங்கீத நூல்களைக் கற்றறிந்தவர்கள் அக் காலத்தில் இருந்தார்களா என்பது சந்தேகமே. நாயக்கோபால், பைஜு பௌண்டி ஹரிதாஸ் முதலான சிறந்த 'நாயகர்கள்' (பெரிய இசை வல்லுநர்கள்) எவரும் சங்கீத சம்பந்தமான நூல்கள் ஏதும் எழுதியதாகத் தெரியவில்லை. அவர்கள் இயற்றிய சாகித்தியங்களும் மிகப் பாண்டித்தியம் வாய்ந்தவையாகவும் நமக்குப் படவில்லை. முகலாயப் பேராட்சி காலத்தில் இவர்கள், தம் பாடும் திறமையாலும், இசைத் தத்துவம் பற்றி அங்குமிங்குமாகச் சில உரைகளாலும் பிரபலமாகியிருக்கக் கூடும். அந்த நாயகர்களில் ஒருவரேனும் **'சங்கீத ரத்னாகரம்'** போன்ற மூல கிரந்தங்களைப் படித்திருந்ததாகச் சான்று ஏடுகள் ஏதும் எனக்குக் கிடைக்கவில்லை. அவர்களும் தாமே இசை நூல்கள் எதனையும் எழுதி வைக்கவில்லை. இதற்குக் காரணம் யாது? ஆதார பூர்வமான அவர்களது பாடல்களில் கூட இசை பற்றிய அடிப்படையான பரிபாஷைச் சொற்கள், தொடக்கப்பதங்கள்—ஸப்தஸ்வரம், மூன்று கிராமங்கள் இருபத்தொரு மூர்ச்சனை, பன்னிரண்டு விகிருதம், இருபத்திரண்டுசுருதி, உருபதிருபலாகம் ஆகிய காகங்கள்,

டாஸ்ட், ஆரோகண அவரோகணம் போன்ற, ஆஸ்தாயி சஞ்சாரி, ஸ்வர பியாட் போன்ற பதங்கள்—மேலெழுந்த வாரியாக மலிந்துள்ளனவே தவிர ஆழ்ந்து ஆராயப் படவில்லை. 'நாயகர்கள்' நானூறு வருடங்களுக்கு முன்புதான் வாழ்ந்தவர்கள். தங்கள் சங்கீத சித்தாந்த ஞானத்தை ஏன் எழுதிவைக்கவில்லை? **'ரத்னாகரம்'** போன்ற நூல்களின் பெயரையாவது அவர்கள் கேள்விப் பட்டிருக்க வேண்டுமே? ஆனால் அவர்களில் எவரும் அந் நூல்களில் எதைப் பற்றியும் குறிப்பிடவில்லையே? அந்த 'நாயகர்கள்' இந்நாளைய வித்துவான்களைப் போல நேரில் பாடுவதில் வல்லவர்களாக இருந்திருக்கக் கூடும். ஏன், இவர்களைவிட நன்றாகப் பாடுபவர்களாகவும், உயர்ந்த அறிவாளிகளாகவும் கூட இருந்திருக்கலாம். ஆயினும் அவருள் எவரும், சமஸ்கிருத மொழியில் பரிச்சயம் பெற்றிருந்தவராகத் தெரியவில்லை. இன்றைய இந்து வித்துவான்களைப் போலவே அந்நாட்களில் அவர்களும் சங்கீதம் பற்றிய அனுமான சித்தாந்தங்களைத் தமக்குள் விவரித்துக் கொண்டிருந்திருக்கலாம். கல்லையும் உருக்கும் சங்கீதம்; இசையில் மயக்கும் மான்கள்; அக்பர் காலத்தில் மல்ஹார் ராகம் பாடி மழை கொட்டியது; தீபக் ராகம் பாடி விளக்குத்திரி பற்றிக் கொண்டது போன்ற அதிசயக் கதைகள் சங்கீதக் கலையின் உயர்வைப் புகழ்வதற்கான ஒப்பனைகள் என்ற வகையில் சரிதான். ஆனால், அவற்றை மெய்யென ஏற்கமாட்டேன். அவ்வதிசயங்கள் திரும்ப நிகழ்வதை என் கண்ணாரக் காணாத வரை அவை யாவும் மனக்கற்பிதங்களே. ஒருக்கால் காவிய வர்ணனையாக எழுதப்பட்டவை என்றே என் நண்பர்களிடமும் மாணாக்கர்களிடமும் சொல்லிக் கொண்டிருப்பேன். அக்பர் சக்கரவர்த்தி, இசையில் மிகவும் மோகம் கொண்டவர் என்பதை நாம் அனைவரும்

ஆமோதிக்கிறோம். என்னைப் போன்ற சாமானிய மக்களுக்கே சங்கீதம் மிகப் பிடித்தம் என்றால் அப்பேரரசருக்கு இன்னும் மிக அதிகமாகப் பிடித்திருக்கும். இதில் என்ன விந்தை? அக்காலத்திய தலைசிறந்த பாடகர்களை அவர் நிச்சயம் ஆதரித்திருப்பார். ஆனால் இவை உண்மை என்பதால், அற்புதம் நிகழ்ந்ததும் உண்மை என்பதை நம்ப மறுக்கிறேன். என் நண்பர்களோவெனில், நாதம் அசாதாரணத் தன்மை கொண்டது. சங்கீதத்தின் விசித்திரமான சில துவனிக் கோவைகள் இயற்கை கடந்த அற்புதங்களை விளைவிக்க வல்லனவாக இருத்தல் கூடும் என்று வாதாடுகிறார்கள். அந்த இசைச் சந்தங்கள், சஞ்சாரங்கள் நமக்கு இன்று தெரியாதன. ஆகவே அற்புதங்களும் நிகழ்வதில்லை என்றும் கூறுகிறார்கள். இம்மாதிரி வாதங்கள் இக்காலத்தில் எடுபடாது. மேடைப் பாடகர்களிடம் நான் கிரந்தங்களைப் பற்றிப் பேச ஆரம்பித்தாலோ அவர்கள் கலவரமடைந்து 'சங்கீத சித்தாந்தம் பற்றிய உமது அறுவையான உரைகள் எங்களுக்கு வேண்டாம். நீர் எப்படிப் பாடுகிறீர், வாத்தியம் இசைக்கிறீர் என்பதையே நேரில் கேட்க விரும்புகிறோம்' என்கிறார்கள். இருப்பினும் இதே வித்துவான்கள்தாம் தான்சேன், கோபால் நாயக், அமீர் குஸ்ரோ பற்றிய கட்டுக்கதைகளை ஆவலுடன் கேட்கிறார்கள், தாமே அம்மாதிரிக் கதைகளைச் சொல்லவும் விரும்புகிறார்கள். அவர்களில் சிலர், 'பாறையை உருக்கவும், மான்களைக் கவர்ந்து மாலை அணிவிக்கவும், கருங்கல்லில் தம்புரா போல நாதமெழுப்பவும் தான்சேன் இயற்றிய அதே கீதங்கள் எங்கள் வசம் உள்ளன. ஆனால் அந்தோ! அந்நாளைய சரித்திர புருஷர்கள் மறைந்து விட்டனரே. அவர்களோடு போயினவே அக்கீதங்களுக்கே உரித்தான பண் இசையும் நயங்களும்!'

என்று புலம்புவர். எதையும் நம்பும் பேதைமை மிக்க மக்கள் வாழ்ந்த காலம் மலையேறிவிட்டது என்பதை நம் உஸ்தாதுகள் ஏனோ உணர்வதில்லை. நாம் வாழ்வது விஞ்ஞான யுகம். நிதர்சனமாக ருஜுப்பிக்காதவரை இம்மாதிரி கற்பனைகளுக்கு இன்று இடம் கிடையாது. என் நண்பருள் சிலர் திவ்யஞான யோகானுபவ சபையின் சித்தாந்தம் (Theosophy) இம்மாதிரியான மர்மங்களுக்கு விளக்கம் தரக்கூடும் என்று என்னிடம் கூறுகிறார்கள். அவர்களிடம் எனக்குள்ள மரியாதை காரணமாக நான் பதில் பேசுவது இல்லை. என்னுடைய கருத்துக்களை வாசகர் முன் வைக்கிறேன். இவை தவறு என நிதர்சனமாக நிரூபிக்கப்படுமேயாயின் நான் மகிழ்ச்சி கொள்வேன். பண்டைச் சிறப்புடன் சங்கீதக் கலை தழைத்த வட இந்தியாவிலா இந்த அவல நிலை? அறியாமையை பறைசாற்றும் இவ்வித கருத்துக்களைக் கண்டு வருந்தி எழுந்த என் சிந்தனைக் கிளர்ச்சிகளை இங்கு வரைகிறேன். மகா வித்துவான்கள் பிறந்த வட இந்தியாவில் இன்று அவர்களது ஞானத்தின் ஒரு சிறு பங்கையேனும் காணமுடியவில்லையே. கேவலம், நானூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்புதான் 'நாயகர்கள்' வாழ்ந்தனர். சங்கீதத்திற்கு அவர்கள் புரிந்த பணியினைப் பற்றிப் பகரும் சாசனங்கள் ஏதும் இன்று காணப்பெறவில்லை! அவர்களது சந்ததியிலேயே வந்தவர்களுக்குக்கூட ஒன்றும் தெரியாது; படிக்கத் தெரிந்தவர்களே குறைவு. சம்ஸ்கிருதம் அறிந்த 'நாயகர்கள்' இருந்ததாகவே தெரியவில்லை. அக்பர் சக்கரவர்த்தியின் மனதுக்கினிய நகரம் ஆக்ரா. இன்றோ, அந்நகரில் நாம் செவிமடுப்பது நடனமாதர்களின் பாடலும் அவர்களது சாரங்கி பக்கவாத்திய இசையும்தான். இந்நிலை காணும் எவரும் மனம் தளர்ந்து போகாமல் வேறென்ன செய்வர்? 'நாயகர்'களில் எவரேனும்

'ரத்னாகரம்' அல்லது மற்ற மூல நூல்களை ஆராய்ந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஒருவேளை முகலாய அரசர்கள் காலத்தில் இவ்வித ஆராய்ச்சிகள் வழக்கில் இல்லாமல் இருந்திருக்கலாம். தான்ஸேன் போன்றவர்கள் மிக உன்னதமான வித்துவான்களாகத் திகழ்ந்த போதிலும் சம்ஸ்கிருத மூலங்களைப் படித்தறிவது அக்காலத்தில் அவசியமில்லாமலிருந்திருக்கக்கூடும். நாம் இவற்றை ஊன்றி ஆராய்தல் வேண்டும். அக்காலத்திய சங்கீதம் பற்றிய பழங்கதைகளை விருப்பு வெறுப்பின்றிப் பரிசீலனை செய்ய வேண்டும்."

பழமையில் தோய்ந்த மேடைப் பாடகர்கள் பலரின் எதிர்ப்பைப் பண்டித பாத்கண்டே சமாளிக்க வேண்டியதாயிற்று, சங்கீதத்தைக் கிரமப்படுத்திப் புத்தி பூர்வமாக அணுகும் புதுமுறையைக் குறித்து அப் பாடகர்கள் பெரிதும் ஐயப்பாடு கொண்டிருந்தனர். தவிர, தம் கரானாக்களின் உயர்வைக் கட்டிக் காத்துத் தாமே பயன் பெறும் உரிமையை இழக்க நேரிடுமோ என அவர்கள் அஞ்சினர். தமது குருமார்களிடமிருந்து கற்ற முறையினின்றும் பாத்கண்டேயின் முறை முற்றிலும் மாறுபட்டது எனப் பறைசாற்றினர் பலர்.

உண்மையில் பெரும்பாலும் தப்பெண்ணமும், அறியாமையுமே இந்த எதிர்ப்புக்களுக்குக் காரணம். பாத்கண்டே தாமே, ஒரு கரானாவையோ அல்லது புது முறையையோ புகுத்தவில்லை என்பது அவரது வாழ்க்கை வரலாற்றிலிருந்து தெளிவாகும். இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தின் ஆதார பூர்வமான பாடல்களையும், நடைமுறைகளையும் சிரத்தையுடன் சேகரித்தார். இந்துஸ்தானி சங்கீதம் முழுவதற்கும் முரண்பாடில்லாமல் கட்டுக்கோப்பான இசை வடிவம் அளிப்பதன் பொருட்டு அவற்றை முறைப்படுத்தினார். இம்முயற்சி எல்லா வித்து

வான்களின் பாராட்டுதலுக்குரியதன்றோ. சம்பிரதாயப் பாடல்களைவிட ஒருபடி மேலே சென்று, பழைய கிரந்தங்களில் காணப்படும் சங்கீதத்திற்கும், தற்கால இந்திய சங்கீதத்திற்கும் சம்பந்தம் ஏதும் இல்லை என்ற உண்மையை ஒளிவு மறைவின்றிப் பகன்றார். ஆகவே, இன்று வழக்கிலிருக்கும் சங்கீதத்தைப் போற்றி, அதற்கோர் ஆதார நியதி வகுக்க விரைந்தார். எதிர்ப்பு கண்டனம் எழுந்ததற்கு ஒரு தனிக்காரணமும் உண்டு எனலாம். இப்புதுமுறையின் வாயிலாக மகா வித்துவான்களின் கலைப் பொக்கிஷங்களை இசைமாணவர் அனைவருக்கும் வாரியிறைப்பது பலருக்குப் பிடிக்கவில்லை. 'சங்கீதம் அரியதோர் பொக்கிஷம்; அதனைப் பூட்டிப் பாதுகாத்து, பொறுக்கி எடுத்த ஒரு சில மாணவருக்கே வழங்கவேண்டும்' என்கிற பழைய மனப்பான்மையில் அவர்கள் ஊறியவர்கள். இம் மனோநிலையே சங்கீதம் பரவுவதற்குத் தடையாக இருந்து வந்தது.

பாத்கண்டே ஒரு வரட்டுச் சித்தாந்தவாதி என்று பல வித்துவான்கள் குறைகூறுவது வழக்கம். உள்ளபடி சித்தாந்தம், செயல்முறை இவற்றின் தராதரங்களை பாத்கண்டே தெளிவாக அறிந்தவர் என்பது முந்தைய அத்தியாயங்களிலிருந்து தெரியவரும். சங்கீதத்தில் தேர்ச்சி, நிறைவு பெறச் சித்தாந்த ஞானம் அவசியம் என்று அவர் கருதினார். ஆயினும் அப்பியாசமும் முக்கியம் என வலியுறுத்தினார். மேலும், பாடகரெனப் பெயரெடுக்க விரும்பும் எவரும் சிறந்த பாடகரிடம் பயிற்சி பெறுதல் அத்தியாவசியமானது என்றார். ஆனால் குறுகிய, பத்தாம் பசலித் தப்பெண்ணங்கள் மறைவது கடினமன்றோ. இன்றுங்கூட பல பாடகர்கள், இதே குற்றச்சாட்டுகளை ஒப்பிப்பதையும், சில பாடகர்களையும் மாணாக்கர்களையும் 'பாத்கண்டேயின் சம்பிரதாயத்தைப் பின்பற்றுபவர்கள்'

என்று குறிப்பிடுவதையும் காண்கிறோம். உண்மையில் பாத்கண்டே எவ்வித சம்பிரதாயத்தையும் சிருஷ்டிக்கவில்லை ; தூயமான இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தினின்றும் மாறுபட்ட வேறெந்த முறையையும் பின்பற்றவில்லை.

அவர் கவனத்துடன் வகுத்த இசைப் பயிற்சி முறையை நடைமுறையில் ஏனைய சங்கீதப் பள்ளிகள் பின்பற்றி வருகின்றன என்பதே பாத்கண்டேயின் சாதனைக்கு ஓர் சான்றாகும். அவருடன் கருத்து வேற்றுமை கொண்டுள்ளதாகக் கூறிக்கொள்பவர்கள் கூட அவரது பாட புத்தகங்களையோ சற்றுக் கூட்டிக் குறைத்தோ தழுவியோ எழுதிவிட்டுத் தமதே புதிது என்கிறார்கள். உண்மையில், புதிதாகத் தயாரிக்கப்படும் இசைப் பாட புத்தகங்கள் யாவும் பாத்கண்டேயின் அமைப்பையே பின்பற்றுகின்றன. இதில் வியப்பொன்றும் இல்லை. வழக்கிலிருக்கும் இந்துஸ்தானி சங்கீத முறைகளையும், பிரபல கரானாக்களின் பாரம்பரியப் பாடல்கள் பாணியை அடிப்படையாகக் கொண்டதே அவரது வழிமுறைகளாகும்.

இசையைக் கிரமப்படுத்தி வரையறை செய்ததே பாத்கண்டேயின் தனிப்பட்ட பணியாகும். சித்தாந்தம், செயல்முறை இரண்டையும் ஆழ்ந்து, தொடர்ந்து ஆராய்ந்ததன் பயனாகவே இதனை அவரால் சாதிக்க முடிந்தது.

அனுபந்தம்

பண்டித பாத்கண்டே எழுதிய நூல்கள்

பண்டித பாத்கண்டே பின்வரும் நூல்களை விட்டுச் சென்றுள்ளார். அவரே எழுதிய நூல்களைத் தவிர பல புராதன ஆசிரியர்களின் நூல்களைத் தமது விளக்க உரைகளுடனும் பதிப்பித்துள்ளார் :

(1) சுமார் 2,500 பக்கங்கள் கொண்ட அவருடைய ஆராய்ச்சி நூல் மிகவும் முக்கியமானது. நவீன இந்துஸ்தானி சங்கீத சித்தாந்தத்தைப் பற்றி விரிவாக ஆராய்ந்து மராத்தியில் இதனை எழுதியுள்ளார். '**இந்துஸ்தானி சங்கீத பத்ததி**' என்ற தலைப்பில் நான்கு பாகங்கள் கொண்டது இந்நூல்.

(2) சம்ஸ்கிருதத்தில் தாமே எழுதிய (i) **ஸ்ரீ மல்லக்ஷ்ய சங்கீதம்**, (ii) **அபிநவ ராக மஞ்சரி** – ஆகிய இரு நூல்கள். இசைச் சித்தாந்தமும், ராக லக்ஷணங்களும் இவற்றில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

(3) **கிரமிக் புஸ்தக மாலிகா** என்ற பெயரில் ஆறு பாகங்கள் கொண்ட பாட புத்தகங்கள். இசையின் பொதுவிதி பற்றிய தொடக்க அத்தியாயங்கள், ராகங்கள் ஒவ்வொன்றின் சிறு விளக்கங்கள், தொடர்ந்து ஸ்வர விஸ்தாரம் ஆகியன அடங்கியவை. சுமார் 1,000 பாரம்பரியப் பாடல்களும், தவிர அவரே அமைத்த பாடல்களும் (சுமார் 300) இத் தொகுப்பில் இடம் பெற்றுள்ளன.

(4) **ரத்னாகரம்** நூலுக்குப் பிறகு எழுதப்பட்ட சம்ஸ்கிருத நூல்கள் பலவற்றின் வாசகங்களைத் தமது ஆராய்ச்சிச் சுற்றுப் பிரயாணங்களின்போது நூலகங்களிலிருந்தும் நண்பர்கள் மூலமும் சேகரித்தவை :

(i) **ஸ்வர-மேள-கலாநிதி** - ராமாமாத்யர்.

(ii) **சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகா**— பண்டித வேங்கடமகி.

(iii) **ராக லக்ஷணம்** (ஆசிரியர் யார் என்று தெரியவில்லை).

(iv) **சங்கீத சாராமிருதோத்தாரம்** — தஞ்சாவூர் ராஜா துளஜேந்திரர்.

(v) **ராக தரங்கிணி** — தர்பங்காவின் லோசன கவிராஜா.

(vi) புண்டரீக விட்டலரின் பின் வரும் நான்கு நூல்கள் :

(அ) **ஷட்ராக சந்திரோதயம்,**

(ஆ) **ராக மஞ்சரி,**

(இ) **ராகமாலா,**

(ஈ) **நர்த்தன நிர்ணயம்.**

(vii) ஹ்ருதய நாராயண தேவர் எழுதிய :

(அ) **ஹ்ருதய கௌதுகம்,**

(ஆ) **ஹ்ருதய பிரகாசம்.**

(viii) பாவபட்டர் எழுதிய :

(அ) **அநூப சங்கீத ரத்னாகரம்,**

(ஆ) **அநூப சங்கீத விலாஸம்,**

(இ) **சங்கீத அநூப அங்குசம்**

(ix) பண்டித ஸ்ரீநிவாஸரின் **சங்கீத ராக தத்துவ விபோதம்**

(x) ஸ்ரீகண்டரின் **ரஸ கௌமுதி**

(xi) பூர்ண கவி என்ற பெயருள்ள குமௌனி பண்டிதர் ஒருவர் இந்தியில் எழுதிய **நாதோததி** என்ற நூல். பாத்கண்டே இதைப் பதிப்பித்து மாரிஸ் கல்லூரி சஞ்சிகையான 'சங்கீத'த்தில் வெளியிட்டார்.

(xii) **சத்வாரிம்சத்-சத ராக நிரூபணம்**

(xiii) **அஷ்டோத்தர சத தாள லக்ஷணம்**

(5) சம்ஸ்கிருத மூலங்களில் காணப்படும் சங்கீத நியதிகளை விவரித்து ஆங்கிலத்தில் அவர் எழுதிய பின் வரும் இரு திறனாய்வுத் தாள்கள் :

(i) 'வட இந்திய சங்கீதத்தின் சரித்திர பூர்வமான மதிப்பீடு'

(ii) '15 — 18 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வழக்கிலிருந்த முக்கியமான சங்கீத முறைகள் பலவற்றை ஒப்பிட்டு ஆராய்ச்சி'

(6) நவீன இந்துஸ்தானி இசைத் தத்துவத்தைப் பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதிய **இந்துஸ்தானி சங்கீதம்** என்ற புத்தகம்.

(7) **லக்ஷண கீத சங்கிரஹம்** என்ற தலைப்பில் லக்ஷண கீதங்களையும், இந்துஸ்தானி இசையின் பொதுச் சித்தாந்த விளக்கமும் தாங்கி மாதா மாதம் வெளியான தொகுப்பு. ஒருக்கால் அவற்றைத் தனித்தனி டாட் (மேள) வரிசைகளாகப் பிரித்து வெளியிட எண்ணியிருக்கலாம். ஆனால் முதல் மூன்று பிரசுரங்களே வெளிவந்தன. அவற்றில் கல்யாண், பிலாவல், காமாஜ் டாட்களே இடம் பெற்றன. அதன் பின் —

(8) **கீத மாலிகை** என்ற தலைப்பில் மாதாந்திர இதழ்கள் தொடர்ந்தன. இவற்றில் பாரம்பரிய துருவ பதங்கள், கயால்கள், தரனாக்கள்,

ஸாதராக்கள், பஜனைகள் முதலியனவும் லக்ஷண கீதங்களும் இடம் பெற்றன. ஒவ்வொரு பிரசுரத்திலும் சுமார் 25 பாடல்கள், அவற்றின் ஸ்வரக் குறியீடுகளுடன் கொடுக்கப்பட்டிருந்தன. இத் தொகுப்பில் 23 இதழ்கள் பிரசுரமாயின. இவற்றிற்குப் பின், **கிரமிக் புத்தக மாலிகை** வரிசை வெளி வந்தது. இவ்வரிசையில் **கீத மாலிகையில்** ஏற்கனவே வெளி வந்த பாடல்கள் யாவும் திரும்பவும் பிரசுரமாயின. ஆகவே **கீத மாலிகை** தொடர்ச்சி நின்றுவிட்டது.

(9) **பாரிஜாத-பிரவேசிகா** (மராத்தி) – **சங்கீத பாரிஜாத**த்தின் ஸ்வர அத்தியாயத்தின் விளக்க உரை.

(10) **ராக—விபோத — பிரவேசிகா** (மராத்தி) — **ராக விபோத**த்தின் ஸ்வர அத்தியாய விளக்க உரை.

(11) to (14) பின் வரும் புத்தகங்கள்:

(i) **சங்கீத சுதாகரம்**,

(ii) **சங்கீத ராக கல்பத்ரும அங்குரம்**,

(iii) **சங்கீத ராக சந்திரிகா** (இம்மூன்றும் சம்ஸ்கிருத மொழியில்),

(iv) **சங்கீத ராக சந்திரிகா சாரம்** (இந்தி). காசிநாத் சாஸ்திரி அப்பா—துளசி எழுதியது. இவற்றைப் பண்டித பாத்கண்டே வெளியிட்டார்.

———

தமிழில் வெளிவந்துள்ள மற்ற நூல்கள்

I. தேசீய வாழ்க்கை வரலாற்று வரிசை

		ரூ.	பை
1.	**தியாகராஜர்** - பி. சாம்பமூர்த்தி	1	75
2.	**ராமானுஜர்** - ஆர். பார்த்தசாரதி	2	00
3.	**குருநானக்** - கோபால் சிங்	2	25
4.	**முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர்** - டி. எல். வெங்கட்ராம அய்யர்	2	50
5.	**கபீர்** - பாரஸ்நாத் திவாரி	2	25
6.	**ரண்ஜீத் சிங்** - டி. ஆர். ஸூத்	2	75
7.	**ஹரிநாராயன் ஆப்தே** - எம். ஏ. க்ரந்திகர்	2	75
8.	**சுப்பிரமணிய பாரதி** - பிரேமா நந்தகுமார்	3	00

II. இந்தியா - நாடும் மககளும் வரிசை

1.	**வீட்டுப் பிராணிகள்** - ஹர்பன்ஸ் சிங்	4	50
2.	**சாதாரண மரங்கள்** - எஸ். சாந்தபௌ	4	75
3.	**மக்கட் தொகை** - எஸ். என். அகர்வாலா	3	75
4.	**இந்தியப் பாம்புகள்** - பி. ஜே. தேவரஸ்	6	50
5.	**தோட்ட மலர்கள்** - விஷ்ணுஸ்வரூப்	6	00
6.	**பூமரங்கள்** - எம். எஸ். ரந்தாவா	6	50
7.	**நிலமும் மண்வளமும்** - எஸ். பி. ராய் சௌதுரி	5	25

III. அனைத்திந்திய நூல் வரிசை

1.	**அக்னி நதி** - குர் அதுல்ஐன் ஹைதர்	8	50
2.	**மறைந்த காட்சிகள்** - பகவதி சரண் வர்மா	8	50
3.	**காகித மாளிகை** - முப்பாள ரங்கநாயகம்ம	4	25

4.	**கதாபாரதி : இந்திச் சிறு கதைகள் -** டா. நாம்வர் சிங்	8	25
5.	**அழிந்த பிறகு** - சிவராம காரந்த	5	25
6.	**வெண் குருதி** - நானக் சிங்	6	00
7.	**கவி** - தாராசங்கர் பந்த்யோபாத்யாய்	5	50
8.	**கதாபாரதி : தெலுங்குச் சிறு கதைகள் -** (தொகு) புராணம் சுப்பிரமணிய சர்மா & வக்காட்டி பாண்டுரங்க ராவ்	7	75
9.	**கதா பஞ்சாப்** - (தொகு) ஹர்பசன் சிங்	5	50

IV. பல்வகை நூல்கள்

1.	**காந்தியின் இந்தியா - வேற்றுமையுள் ஒற்றுமை**	3	25
2.	**அக்பர்** - லாரென்ஸ் பின்யன்	2	25
3.	**அறிவு வளர்க்கும் அறிவியல்** - ரிக்சி கால்டர்	4	25
4.	**அசோக சாசனங்கள்** - என். ஏ. நிகம், ரிச்சர்ட் மக்கியோன்	3	00
5.	**கோதம புத்தர்** - ஆனந்த கே. குமாரஸ்வாமி, ஐ. பி. ஹார்னர்	6	00
6.	**மார்கோ போலோ** - மௌரின் காலிஸ்	5	75
7.	**குடதிசை - குணதிசை - ஞானப் பெண்மணிகள்** - ஸ்வாமி காருநந்தா	6	00
8.	**இன்பத்தின் வெற்றி** - பெட்ராண்ட் ரஸ்ஸல்	3	50
9.	**பாமரமக்களின் பரம்பரைப் பாடல்கள் -** அழ. வள்ளியப்பா	1	25
10.	**விழாவும் பூசையும்** - எல். ஜி. கணபதி அய்யர்	1	25